

DAS MITTELALTERLICHE MYSTERIENSPIEL IN FRANKREICH

Eine theaterwissenschaftliche Untersuchung

von

MARIETTA PEITZ

München 1957



Digitized by the Internet Archive
in 2026

DAS MITTELALTERLICHE MYSTERIENSPIEL IN FRANKREICH

Eine theaterwissenschaftliche Untersuchung

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

MARIETTA PEITZ

aus
München

München 1957

Referent: Professor Dr. Edgar Hederer

Tag der mündlichen Prüfung: 7. VI. 1957

A Notre-Dame de Paris

Inhaltsübersicht

Vorwort

- I. Die Dimensionen
- II. Die Gattungen
- III. Die Verfasser
- IV. Organisation und Regie
- V. Schauspiel und Bühne
- VI. Die Spieler
- VII. Die Zuschauer

Ausblick

V o r w o r t

Eine theaterwissenschaftliche Untersuchung des gesamten geistlichen Schauspiels im Frankreich des Mittelalters, die "pantomimischen Mysterien" ausgenommen, ist das Thema vorliegender Arbeit. Das geistliche Schauspiel des Mittelalters wird gemeinhin unter dem Begriff "Mysterienspiele" zusammengefaßt; in diesem Sinn will auch der Titel dieser Untersuchung "Das mittelalterliche Mysterienspiel in Frankreich" verstanden sein. Die Arbeit beschränkt sich nicht auf eine Aufweisung der "Mystères, proprement dit", das heißt der Spiele, die ab dem XV. Jh. in Frankreich diese Bezeichnung führten, sondern umfaßt in gleicher Weise liturgische und halbliturgische Dramen, Mirakel und Mysterien. Da die verschiedenen Bezeichnungen nur verschiedene Entwicklungsstufen und spezifische Eigenschaften des geistlichen Schauspiels kennzeichnen, ist eine solcherart zusammenfassende Betrachtung unerläßlich.

Über die Herkunft, sowie über die exakte Bedeutung des Wortes "mystère" im Bereich des Theaters ist man mehr oder minder auf Hypothesen angewiesen. Da sich häufig die Schreibweise "mistère" findet, darf angenommen werden, daß das Wort sich nicht - was naheliegender wäre - vom griechischen "myein", vom lateinischen "mysterium" ableitet, sondern vielmehr, wie auch "mestier" vom lateinischen "ministerium", Funktion, Aufgabe, Tätigkeit. Für diese Hypothese spricht, daß das geistliche Drama in Italien "funzione" in Spanien "auto" hieß. Beide Begriffe haben dem "ministerium" sinnverwandte, fast analoge Bedeutung. Im Bereich des Theaters wurde der Begriff "mystere" zunächst nur auf pantomimische Spiele und lebende Bilder angewandt; erst um die Mitte des XV. Jh. fand er zögernd Eingang in die gesprochenen Schauspiele, bis er in der ersten Hälfte des XVI. Jh. allgemeine Verwendung, nicht nur für religiöse Dramen fand. Im modernen Sprachgebrauch bezeichnet "Mystère" zum einen die zyklischen Dramen des XV. und XVI. Jh. gleichen Namens, zum anderen das geistliche Schauspiel des Mittelalters in Frankreich in seiner Gesamtheit.

Im Gang ihrer Aufweisung fand sich die Arbeit stets einer doppelten Relation gegenüber: die Wirkung des französischen Theaters auf das geistige, künstlerische und religiöse Bewußtsein der Epoche aufzuzeigen und auf der anderen Seite die Erklärung der theatralischen Bekundungen aus dem Gesamtgefüge mittelalterlicher Kultur, sei es geistesgeschichtlicher, theologischer, wissenschaftlicher, literarischer oder kunstgeschicht-

licher Art zu erstellen. Die Arbeit nimmt immer wieder Rücksicht auf beide Relationen. Das erste Kapitel ist fast ausschließlich diesem Thema gewidmet. Es ging darum, Entstehung und Gestaltwandel der Mysterien mit dem Weg der geistigen, sozialen, politischen und bildnerischen Entwicklung Frankreichs zusammenzusehen. Dann galt es, einen Blick für die Leistung dieser Mysterien selbst zu öffnen, eine theatrale Bekundung äußersten Ausmaßes, die der französische Genius seiner großen Literatur und seinen Kathedralen nicht unebenbürtig an die Seite stellt.

Das illustrierende und begründende Darstellungsmaterial ist über hundert Mysterientexten entnommen. Nur dort, wo sowohl Dramentexte wie zeitgenössische Berichte einer Verdeutlichung nicht genügen konnten, wurde mit aller gebotenen Zurückhaltung auf Miniaturen und Werke der bildenden Kunst zur Illustration des Gesagten zurückgegriffen, vorzüglich in der Kostümkunde. Eine rein theologische Sinngebung des mittelalterlichen Mysterienspiels konnte nicht Gegenstand der Arbeit sein.

Der Quellennachweis am Ende der Arbeit gibt genaue Rechenschaft über die den Zitaten zugrundeliegenden Handschriften.

Eine Prosaübersetzung aller wichtigen lateinischen und französischen Zitate ist dem Anhang beigelegt.

Die Arbeit hat sich mit guten Gründen auf eine theaterwissenschaftliche Aufweisung begrenzt, da es das erste und letzte Anliegen sein mußte, die t h e a t r a l i s c h e Leistung deutlich zu machen. Andererseits war nur durch eine enge Bindung an die Methoden der Literaturwissenschaft eine wissenschaftlich zuverlässige Begründung gewährleistet. So folgt die Arbeit den Methoden der Textbefragung als Grundvoraussetzung auch jeder theatergeschichtlichen Aufweisung, wie sie Professor Hederer in seinen Vorlesungen und Übungen über das Drama des Mittelalters pflegt und möchte an dieser Stelle Dank sagen für die Anregung der Arbeit und stetige Förderung auf dem Weg ihrer Entstehung. Desgleichen hätte die Verfasserin dem Gegenstand nicht genügen können ohne die Unterweisung, die ihr in Paris an der Sorbonne zuteil wurde, auch nicht ohne die vorbildlichen Unterrichtsmöglichkeiten über Texte und Handschriften, wie sie die "Bibliothèque Nationale" bot.

Für Beratung über esoterische Bezirke des Mittelalters schuldet die Arbeit Dank Herrn Professor A. Dempf, über die romanistischen Herrn Professor Rheinfelder; ihrem Lehrer Professor J. Spörl dankt die Verfasserin ihre Kenntnisse über die Geschichte des Mittelalters.

1. Die Dimensionen

Der Glaube ist ein großer Baum, eine Eiche die im Herzen Frankreichs wurzelt Volk, die Völker der Erde nennen Dich leicht, weil Du ein schnelles Volk bist. Die pharisäischen Völker nennen Dich leicht, weil Du ein schnell fertiges Volk bist. Du bist gekommen, ehe die anderen aufgebrochen sind. Aber ich habe Dich gewogen, spricht Gott, und ich habe Dich nicht leicht gefunden. O Volk, das die Kathedrale erfand, ich habe Dich nicht leicht an Glauben gefunden. O Volk, das den Kreuzzug erfand, ich habe Dich nicht leicht an Liebe gefunden. Und was die Hoffnung angeht

(Charles Péguy: Mystère des Saints Innocents)

"Connaissance": Kenntnis, Erkennen hat auch die noch tiefere Bedeutung von "Con-naissance": Zusammen-geboren-sein. Was eine Zeit hervorbringt ist gleichen Geistes, wenn auch nicht stets brüderlichen Sinnes. Die Phänomene einer Epoche isolieren hieße, ihre raison d'être mißdeuten, ihre Dimensionen verkürzen. Nur halb weiß, wer die französischen Mysterienspiele kennt, ohne zugleich einen Blick auf die gotische Kathedrale zu richten, ohne um die andere große Gemeinschaftsleistung abendländischen, vorzüglich französischen Geistes zu wissen: die Kreuzzüge. Auch muß das Bild unvollständig bleiben, wird der besondere Auftrag, in dem sich die französische Nation weiß, nicht aus der Gesamtheit christlicher Welt und christlichen Auftrags im Mittelalter gedeutet. Den Sinn der künstlerischen Offenbarungen dieser Zeit muß vollends verfehlen, wer sie nur ästhetisch versteht, die Quellen ihrer Inspiration durch das Heilige nicht sieht, das Bauprinzip einer "von oben her" gemeisterten Kunst, das große Licht, in dem die vollendeten Schöpfungen der Zeit stehen, die wir lange die "dunkle" nannten.

Universalität, wahre Katholizität eignet den großen Erscheinungen, die nur auf dem Boden christlicher Religion, im Heilsraum der e i n e n "ecclesia catholica et apostolica" denkbar und möglich sein konnten.

England und Frankreich machen sich das Primat der Gotik streitig: die Gotik wird zum abendländischen Ereignis. In gleicher Weise England, Frankreich und Flandern zugehörig ist das erste geistliche Schauspiel, die "Regularis Concordia". Die Darstellung der Drei Marien am Grabe

Des Herrn ist Gemeingut europäischen Theaters, wie der Spitzbogen Gemeingut europäischer Architektur ist. Die Kreuzzüge werden zum Anliegen der res publica christiana unter Führung Frankreichs und der Päpste; scholastische Theologie und Philosophie, das Geistesgut der Mystik bleiben nicht Alleinbesitz eines Landes oder Volkes. Noch besaß der Begriff des "Abendlandes" seine ganze, weltweite Bedeutung, eine religiöse mehr denn eine politische oder geographische; tiefchristlicher Sinn und Gesinnung war es, was die Völker Europas auch nach dem Zusammenbruch des Sacrum Imperium noch für ein paar Jahrhunderte im innersten Wesen verband. Innerstes Wesen aber war das Miteinander vor Gott in der e i n e n Kirche.

An der Pforte der Gotik gleichsam, beginnt eine christliche konzipierte, nationale Idee sich abzuzeichnen, eine Zersprengung völkischen Raumes und neues Zusammenfügen, - auch dies nicht wegzudenken aus allem Geschehen des Mittelalters, zuletzt in Frankreich. Frankreichs christlicher Auftrag ist ein nationaler Auftrag; stärker und früher denn in anderen Ländern Europas verbindet sich hier die Idee des Heiligen mit der des Nationalen. Von den Straßburger Eiden: "pro deo amor et christianis populo et nostro commun salvament" (1), über das Rolandslied und Ludwig den Heiligen führt eine direkte Linie zum mystischen Nationalismus der Jeanne d'Arc. Frankreich ist "heilige Erde"; wer sich mit Frankreich in einen Krieg einläßt, hat Gott selbst zum Gegner. "Ceux qui font la guerre au Saint Royaume de France, font la guerre au roi Jésus" (2), sagt Johanna, in der am reinsten sich das Wesen der "Nation als Mysterium" verkörpert. Gottesgnadenschaft umspannt das ganze Land und weiß das französische Volk zum auserwählten Volk berufen. Aus diesem Bewußtsein der Auserwähltheit, diesem als Schlachtruf und oberste Rechtfertigung verstandenen "Dieu le veut" ist die einzigartige Stellung Frankreichs innerhalb des christlichen Abendlandes zu begreifen, die "Gesta Dei per Francos" der Kreuzzüge, und das "Opus francigenum" der Kathedralen, die des irdischen Königs kaum minder waren als des himmlischen.

Nach dem Zusammenbruch des Karolingerreiches hatte 987 Hugo Capet den Thron Franzien bestiegen. Als um die Wende vom X. zum XI. Jh. das erste liturgische Drama geboren wurde, das erste Chanson de Geste, - als der erste Spitzbogen entstand und das erste farbige Kirchenfenster war der Grundstein zu einer Einigung des Landes bereits gelegt. Seiner selbst bewußt werdend, zu Großem bereit, tritt Frankreich ins neue Jahrhundert und eröffnet mit dem "Chanson de Roland" die stolze Geschichte seiner Literatur, Zeichen und Vorbild gebend für ganz Europa. In den normannischen Kirchen offenbart sich bereits die neue Baugesinnung,

Raumgedanken werden wach, die dann im nächsten Jahrhundert sich im Kern Frankreichs ansiedeln und von dort aus ihren Siegeszug durch die christliche Welt antreten werden. Mehr als der König sind Fürsten und Klöster die mächtigen Beherrscher und Beschützer des Landes. In Orléans, in Fleury-sur-Loire, in Cluny bereitet sich auf philosophischem und literarischen Gebiet vor, was einmal Frankreichs große Tradition sein wird. Paris, Saint Denis, Reims sind die Städte des jungen Königtums. Höfisches Leben, eine erste stolze Blüte des Rittertums entwickelt sich um die Wohnsitze der mächtigen Landesherrn. Rittertum aber ist auch Pilgertum in unauflöslicher Einheit: miles christianus! Auf der Synode von Clermont bezeugt sich's in lauterster Weise: französische Ritter und französische Geistlichkeit stellen sich an die Spitze des ersten Kreuzzuges, dessen Geschichte ein Mönch mit "Gesta Dei per Francos" betiteln wird. Unversehens war das Jahrhundert der Wallfahrten zum Jahrhundert der Kreuzzüge geworden. Am 15. Juli 1099 wird Jerusalem erobert. Religiöser Begeisterung konnte ein einzigesmal das Unerhörte gelingen, woran politische Berechnung und unüberbrückbare Gegensätze zwischen östlicher und westlicher Christenheit später endgültig und tragisch scheitern werden: die heilige Stadt ist in den Händen der Christen. Über dem Gemeinschaftsbesitz von Jerusalem vertieft sich das Gemeinschaftsgefühl des christlichen Abendlandes. Inmitten dieser "großen Gemeinde" entsteht jedoch Neues und das Neue ist Eigenes, geprägt von der Eigen-Art des Landes. Was Philipp I. im letzten Viertel des XI. Jh. vorbereitet hat, wird von Ludwig VII. fortgeführt: der Zusammenschluß Frankreichs. "La douce France" nennt es das Rolandslied.

Mit dem Aufstieg des Königtums steigt der "Himmelsbau" der Kathedrale aus dem Boden Frankreichs, das "mystische Senfkörnlein" (3) wächst aus der Erde und "die Kathedrale vollendet sich im Wind" (4). Aus einer Verbindung von Königtum und geistlichem Fürstentum, von Ludwig VI. und dem Abt Suger wird Saint Denis geboren, Sinnbild und Abbild der Himmelsstadt, Symbol eines neuen, gewaltigen Geistes, einer wahrhaft königlichen Macht nach oben und von oben herab, die in der Krönungskathedrale ihren vollkommensten Ausdruck finden wird. Mit Chrétien de Troyes tritt der erste Roman sogleich in den Raum höchster Kunst, mit den Troubadours und der höfischen Minne wird die Frau, die "Herrin" zum strahlenden Mittelpunkt von Kunst und Poesie, durch Bernhard von Clairvaux's innige Gottesminne Maria zur Fürbitterin der Sünder und der Armen, zu "Unserer Lieben Frau". Zugleich erhebt sich eine gewaltige Stimme der Werbung für den zweiten Kreuzzug; Tausende hören sie in allen Teilen Europas, folgen ihr, doch nur bald verklungene Sage

kehrt in die Heimat zurück. "Dieu le veut!" noch viermal wird Frankreich gegen die Ungläubigen ins Feld ziehen, die Oriflamme voran, Kreuze und Banner, aber das Schicksal entscheidet gegen den gotischen Traum der Kreuzfahrer, über dem heiligen Grab eine ewige Macht aufzurichten. 1187 geht Jerusalem verloren; eine Welle des Entsetzens und der Empörung flutet über das christliche Europa. Barbarossa und Ludwig der Heilige werden die heilige Stätte der Christenheit nicht erreichen. Für mehrere Jahrhunderte wird Europa auf die Illusion eines Imperiums verzichten müssen, sich eigener Gestalt und Gestaltung zuwenden.

Das XIII. Jh. ist das Ludwigs des Heiligen, das Thomas von Aquin, das Dante Aligheris; ein großer König, ein großer Heiliger, ein großer Dichter. Italien und Frankreich stehen in regem Austausch. Neben Albertus Magnus dem Deutschen und Alexander de Halès, dem Franzosen, lehrt Thomas, der Italiener in Paris, an der neben Bologna berühmtesten Universität: "Universitas Magistrorum et Scholarium".

Die französische Gotik erfährt um diese Zeit ihre höchste Ausprägung, wahre Klassizität; die Kathedrale ist die steingewordene "Summa", die auf der Bühne des geistlichen Schauspiels Gestalt und Leben annimmt. Bis in die Sphäre des Theaters dringen Ideen und Methoden der Scholastik, im Streit der vier Tugenden etwa, in den Disputationen zwischen Christen und Juden, zwischen Ecclesia und Synagoge, in den Streitgesängen zwischen zwei Parteien, Engeln und Teufeln, in der Zweiteilung der Welt in eine kirchliche und eine antikirchliche Vereinigung. Bis ins Drama reicht auch, was man an der Scholastik "Ritertum der Theologie" genannt hat, griechische Philosophie christlicher Offenbarungslehre einfügend. Die französische Sprache triumphiert über die lateinische; die Einführung der Fronleichnamsprozession und die Anbetung des Altarsakramentes geben dem geistlichen Spiel neue Impulse. Neben Lyrik und Versroman tritt nun die Prosa; der erste Teil des "Roman de la Rose" entsteht, der "Roman de Renart" erfährt seine, für die französische Literatur der kommenden Jahrhunderte verbindliche Form; die Geschichtsschreibung wagt erste, zögernde Schritte, - dem "erfundenen Roman" gesellt sich in der Chronik der "erlebte Roman" bei. Mittelalterliches Denken wußte die Weltgeschichte identisch mit der Geschichte der Erlösung des Menschengeschlechtes. Alle Ereignisse sind auf das Erscheinen Christi, das ein kosmisches Ereignis in geschichtlicher Hülle ist, hinorientiert. Die irdischen Begebenheiten haben nicht mehr ihren Sinn in sich selbst; sie sind Etappen der Heilsgeschichte, zeitliche Verwirklichung des Ewigen". (5)

Mittelalterliche Gläubigkeit wußte das Leben, wußte alles Dasein und Hiersein ausgerichtet auf Christi Leben und auf das ewige, ohne jedoch dadurch den Dualismus von Zeitlichkeit und Ewigkeit aufheben zu können.

Es ist eine Zeit königlicher Heiliger und heiliger Könige, eine Zeit, da Fürsten Ritter, Dichter und Verwalter göttlichen Willens ineins zu sein vermochten, wie Thibaut de Champagne, König von Navarra, Kreuzritter und Poet." C'est la poésie sur le trône!" (6). Auch Marie de France, Christine de Pisan und Charles d'Orléans sind "Poesie auf dem Thron." Das Kreuz der Ausziehenden heftet der Dichter Jean Bodel sich an's Gewand; im Dienst des Glaubens steht die Kunst nicht anders als der Kreuzzug.

Dichter typisch französischer Prägung, wenn auch kein Gestirn noch, bringt das Jahrhundert hervor: Rutebeuf, Colin Musset, Adam de la Hale. In Arras wird die Kommödie geboren und tritt fast gleichberechtigt neben das geistliche Schauspiel, neben den "Théophile", das "Jeu de Saint Nicolas" die Weihnachtsspiele von Chantilly. Nicht selten werden später beide "Gattungen" sich miteinander verbinden, oder, die Grenzen verwischend, ineinander aufgehen. Wie die Kathedrale, Pathos mit Innigkeit verbindend, majestas mit devotio, heidnische Überlieferung mit christlicher Offenbarung und mittelalterlicher Legende, so ist auch die Literatur des XIII. Jh.

Doch schon in den Marienmiraklen des XIV. Jh. wird das Signum einer düsteren, gefährlichen und gefährdeten Epoche deutlich. Es wird das Jahrhundert sein, das an seinem Ausgang die Darstellung des Gekreuzigten und die Piêtà entdecken und dem nachfolgenden Siècle zur schmerzlichen Verehrung übergeben wird. Das Exil der Päpste in Avignon hatte den dunklen Grundakord dieses Jahrhunderts angeschlagen, in das 1339 der Beginn des Hundertjährigen Krieges mit England fällt und dem sich nur wenig später innere Auseinandersetzungen zwischen Adel und Bürgertum, zwischen dem Haus Orléans und dem Haus Burgund anschließen werden. In steiler Kurve wächst die Macht des Bürgertums; schon 1302 war zum erstenmal der bisher so verachtete "Tiers Etat" in die Generalstände berufen worden. Nun werden die Handelsmacht der Bürger und die Geldmacht der Fürsten die herrschenden Faktoren dieser städtisch-fürstlichen Periode des Mittelalters. Vorüber ist die hohe Zeit des Rittertums, Turnier und Minnegesang und all die Kunst des höfisch Feinen und Formvollen; eine robuste Natürlichkeit hat das Filigran des "esprit courtois" zerbrochen; nicht ins Lied zu zwingen vermag mehr der Sänger die dunklen Schrecken der Zeit. Mißernten, Hungersnöte und Seuchen suchen das von endlosen Kriegen ausgeblutete Land heim und mit dem Elend wachsen schwarze Magie und Aberglauben. Welch bedeutsames Zeichen sind die Hexenprozesse von Arras, der Stadt der Kommödien!

Nur widerwillig kehrt 1376 Gregor XI. von Avignon nach Rom zurück. Gegenpäpste folgen, zwei zuerst, dann drei. "Le Pape de la Lune" heißt der in Avignon residierende Benedikt XIII. Mit tiefer Gemütsbewegung erlebt Frankreich die Tragödie des großen Schismas und bedeutsam heißt ein Schauspiel dieser Zeit, das davon handelt, "Der Tag des Gerichts". (7) Noch einmal tritt gegen Ende des Jahrhunderts der Osten in Verbindung mit der Kreuzzugs-idee ins Bewußtsein Frankreichs. Der kühne Traum Philippe de Mézières, der ihm sein Leben weihte und die politischen Phantasterien Philipps des Guten führen 1396 zur Katastrophe von Nicopolis. Düsterem Pessimismus weicht da der "göttliche Optimismus" der Zeit von Thomas von Aquin und der Idealismus des XIII. Jh. einem, von Mystizismus durchtränkten Realismus.

Das XIV. Jh. ist eher eines der Perfektion in Architektur, Malerei und Literatur als der Creation. Einzig die Musik weiß sich auf neuen Wegen. De Vitry und Guillaume de Machaut greifen die freiere Mehrstimmigkeit der ars nuova in Motetten und Balladen auf. Machaut ist auch Dichter wie Deschamps und Froissart, die Zeitgenossen. Die Anregungen vergangener Jahrhunderte werden ausgeführt; wo nicht, wie in der Musik, grundlegend Neues sich zu ereignen vermag, wird doch der Keim zu Neuem gelegt, vor allem im Bereich des Schauspiels. Analog zur moralisierenden Literatur hat sich auf der Bühne eine neue Gattung entwickelt: die Moralität. Das "Spiel der Sieben Todsünden und der Sieben Laster" (8) atmet den "esprit poliard" der Bettelorden, die im XIV. Jh. einen großen Feldzug gegen die verderbten Sitten, gegen "Luxus", "Verschwendung", "Hoffart", "Trägheit" und "Eitelkeit" führen. Mehr und mehr nimmt um diese Zeit auch das geistliche Theater didaktische und moralisierende Züge an. Um die Wende des XIV. zum XV. Jh. fallen, einander bedingend, für das religiöse Theater Frankreichs zwei Ereignisse von weitester Bedeutung: die Darstellung des Lebens Christi auf der Bühne, die Darstellung der Kreuzigungsszene vor allem und die Errichtung eines stehenden, nahezu permanenten Theaters durch die Legalisierung der Passionsbrüderschaft in Paris. Erst um die Mitte des XV. Jh. wird sich - wie vordem für die bildende Kunst - für das Theater die ganze Bedeutung des Passionsmotives enthüllen. Der mit dem Aufbruch der historischen Wissenschaften verbundene, erste Versuch eines "Lokalkolorits" auf der Bühne ist dabei nur eine, wenn auch nicht unwichtige Randerscheinung.

Im Jahre 1407 bricht mit der Erwordung Ludwigs von Orléans die offene Feindschaft zwischen Burgund und Orléans aus, der wenig später Johann ohne Furcht zum Opfer fällt. Diese beiden Fürstenmorde mit ihren endlosen Nachspielen an Blutrache und Vergeltung haben der französischen Geschichte eines ganzen Jahrhunderts einen Grundton düsteren Hasses aufgeprägt, sah doch der Volksgeist alles Unglück, das dem Land widerfuhr im Licht jenes dramatischen Geschehens. Hymnus und Klage zugleich ist der Gesang des "prince-poète" Charles d'Orléans über das geliebte Frankreich:

"France, jadis on te soulait nommer
En tous pays, le trésor de noblesse,
Car chacun pouvait en toi trouver
Bonté, honneur, loyauté, gentillesse,
Clergie, science, sens, courtoisie, prouesse.
Tous étrangers aimaient te suir
Et maintenant vois, dont j'ai déplaisance
Qu'il te convient maint grief mal soutenir
Très chrétien, franc royaume de France.

Dieu a les bras ouverts pour t'accoler
Prêt d'oublier ta vie pécheresse;
Requiers pardon, bien te viendra aider
Notre Dame la très puissante princesse,
Qui est ton cri et qui tiens pour maîtresse.
Les saints aussi te viendront secourir,
Desquels les corps font en toi demeureance.
Ne veuille plus en ton péché dormir,
Très chrétien, franc royaume de France. (9)*

Das zerrissene Frankreich hält sein Herz den Zerstörungen hin, in allem unwürdigen Geschehen mit einer Würde, die aus Leid Großheit zu machen versteht, aus aller Demütigung wahre Demut, aus der Zersprengung Opfer und Opfergabe. Über der Grausamkeit ist noch jene unnachahmliche noblesse du coeur, über dem eigenen Schmerz steht der Schmerz des Kreuzes. Es ist als habe noch einmal Frankreich, "la douce France", den Himmel zu bewegen vermacht, - das Wunder geschieht: in dem Bauernmädchen aus Domrémy ersteht dem Land die Rettung vor der drohenden Überwältigung durch England. Aber noch mehr: die Heilige, die noch einmal das Licht, das "nicht von dieser Welt" ist, durch die dumpf gewordene Seele späten Mittelalters trägt. 1415 ist die Schlacht von Azincourt; aus den Händen der Jungfrau empfängt der Dauphin in Reims die schon verloren geglaubte Königskrone.

"Chose est très digne de memoire
 Que Dieu par une vièrge tendre
 Ait bien voulu (c'est chose voire)
 Sur France sa grande grâce étendre". (10)*

singt die erste "Dichterin", Christine de Pisan. Jeanne d'Arc selbst aber wird zur erhobenen Opfergabe des Landes und für das Land, dem sie, wie keiner, gehörte.

"Il est un temps pour la souffrance
 Quand Jeanne vient à Vaucouleurs
 Ah! couper en morceaux la France
 Le ciel avait cette pâleur.
 Je reste roi de mes douleurs. (11)*

Zum letztenmal, bevor im ausblühenden Mittelalter die Einheit von Gott und Welt, Kunst und Leben gefährdet und schließlich zerrissen wird, hat Frankreich die Stimme des Himmels erreicht, seine besondere Beauftragung nennend, Erfüllung fordernd und zugleich gnadenvoll gewährend.

Schon kündigt sich indes im Humanismus und im Individualismus, dessen Vorläufer Villon ist, von Ferne eine neue Ära an, die die Weltuntergangsstimmung und mit ihr die, alle Lebensbezirke durchdringende Religiosität des XV. Jh. allmählich tilgen wird: die Renaissance wirft ihre Schatten voraus.

Trotz Johanna, trotz der Konsolidierung der Königsmacht ist das Finale des Mittelalters in Frankreich die Angst. Weltverachtung und Weltflucht, das "memento mori" durchhallt in den Predigten der Bettelmönche und in den Darstellungen der bildenden Kunst das Jahrhundert. Mit den Totentänzen kommt der Begriff "macabre" auf; Lazarus wird zur Chiffre des Schon-einmal-Gestorbenen, dessen, der seit seiner Auferweckung nur noch das jammervolle Grauen vor dem Tod kennt. "Macabre" auch sind viele Szenen auf der Bühne des geistlichen Schauspiels; das Realistische herrscht, nicht aber das Dämonische, das auch der Kunst der Gotik Fremde. In diesem von Todesfurcht und Weltende wahrhaft besessenen Jahrhundert stehen Leiden und Sterben Christi im Vordergrund alles Bühnengeschehens, gefolgt von den Darstellungen der Piêtà und ihres übermenschlichen Schmerzes, des Lebens und Sterbens der Nachvollziehenden, der Apostel, Heiligen, Märtyrer und Bekenner. Fast hat das Jahrhundert darüber das andere, nicht minder geheime Geheimnis, die Überwindung des Todes und die

Auferstehung, den unermeßlichen Raum der christlichen Freude vergessen. (12)

Mit dem Auseinanderbrechen in eine katholische und eine protestantische Welt ist dann die Einheit des Abendlandes endgültig gescheitert. Als im XVI. Jh. die Hugenottenkriege hereinbrachen, war neben dem Traum der Gotik auch der Traum des großen, geistlichen Theaters, nach einem letzten, schon renaissancehaft prächtigen Aufblühen, zu Ende geträumt.

Ist es nur möglich, mit vorsichtig andeutenden Strichen Stand und Stellung des geistlichen Theaters in dem gewaltigen Rahmen des Welt- und Zeitgeschehens anzudeuten und in den Raum des französischen Sendungsbewußtsein einzuzeichnen, hier und dort eine Berührung nachweisend, so ist die Beziehung zwischen Kunst und Theater der Gotik evident und innig. Hier kann das Mysterienspiel, als weniger vollkommeneres, doch nicht minder geliebtes Kind der gotischen Welt brüderlich neben die Kathedrale treten, oder, dem Sinn der Spiele gemäß, in die Kathedrale oder vor sie. Beide sind "Werkhüttenarbeit", Gemeinschaftswerk und Gemeinschaftsleistung. Gleiche, hohe, höchste Gesinnung wohnt beiden inne: der "unendliche Sinn zu Gott". Beiden ist Anonymität eigen, denn der gekreuzigte Christus existierte wirklich, denn es ging nicht um Kunst sondern um Wahrheit. Auch ist es das wunderbare Geheimnis mittelalterlichen Gleichheits- und Gemeinschaftssinnes, dem der erste nicht mehr gilt als der letzte. "Artiste" und "Artisan" sind eins. Erst im XIV. Jh. wird es allmählich, - von Italien kommend - Übung, daß der Meister eines großen Werkes sich in seiner Schöpfung verewigt, wie es etwa die Büste Peter Parlers in Prag bezeugt. Gleiches gilt für das Schauspiel: in einem Prolog oder Epilog ein verwischter Name, in drei Worten ein Schicksal: das des Dichters. Wir kennen die großen Bauherren der Kathedralen, Abt Suger, Bischof Fulbert, Ludwig der Fromme, Maurice de Sully und den Planschöpfer von Reims, Jean d'Orbais. Wir kennen die Auftraggeber der Mysterienspiele: Städte, Klöster, Spielgemeinschaften und Einzelpersonen.

Fast gleichzeitig mit dem Aufbrechen der Gotik beginnt die Geschichte des geistlichen Dramas; in Frankreich, in England. Mit der neuen Kunst dringt, scheinbar unabhängig, auch das liturgische Drama in alle Teile Europas. Kaum ein europäisches Land, das nicht die Gotik gekannt hätte, kaum eines, in dem das geistliche Schauspiel nicht beheimatet gewesen wäre. Wo sind direkte Einflüsse, wo Beziehungen? Die Frage ist kaum zu beantworten. Weder die, inwieweit die Verbrei-

tung der Kathedrale mit der des kirchlichen Dramas in unmittelbarem Zusammenhang steht, noch die, wie gleiches Thema und gleiche Darstellung, etwa die Auferstehung, nahezu gleichzeitig in Deutschland und Spanien, England und Italien auftauchen kann. Die Tatsache bleibt bestehen; Universalität des Christentums, die solches vermag.

Im Gegensatz zur "Kunst der Mönche und Klöster", der Romantik, nennt der große französische Baumeister Viollet de Duc die Gotik "Kunst der Laien und Städte". Wie sehr wird, wenn auch ein wenig später das geistliche Theater zur "Kunst der Laien und Städte", nachdem es bis ins XII. Jh. ausschließlich die "Kunst der Mönche und Klöster" gewesen war. Etwas verschieben sich zeitlich die Höhepunkte: das Adamspiel des XII. Jh. fällt mit der hohen Blüte der Kathedralen zusammen. "Von allen erhaltenen Stücken steht es in engster Beziehung zu der Welt der Kathedrale", sagt Seldmayr. (13). Wie die Krönungskathedrale ist es ein Erzeugnis höfischer Kultur; zwei Jahrhunderte später werden die Dramen ein Produkt bürgerlicher Kultur sein, analog zur Bürgerkirche und zum gotischen Profanbau. Der zweite Höhepunkt des geistlichen Theaters liegt im XV. Jh; der der Gotik ist um diese Zeit schon überschritten und an die Stelle klassischer Harmonie und reinster Reine ist das wildwuchernde Gewächs des französischen "Flamboyant" getreten. Übermaß und Unmaß! Auch das geistliche Theater dieser Zeit beginnt bereits daran zu kränken. Beide, Kathedrale wie geistliches Theater sind in dem Augenblick, in dem sie ihre äußersten Dimensionen nach außen erreicht haben, auf "Schau" eingestellt, sind "Schauplatz" und "Schau-spiel". Die Einführung des liturgischen Farbkanons sowie die Zeremonie der "elevatio" der Hostie, sind Beispiele für diese Tendenz der Sichtbarmachung, Verbildlichung und Versinnlichung in der gotischen Kathedrale, die auch rein äußerlich im Figurenschmuck zutage tritt.

Hier wie auf der Bühne geht es um Vielfalt und Reichtum, um Bild und Szene. "Mittelalterliche Kunst", sagt Malvaux, "ist Darstellung eines Szenischen, das fast immer dramatisch, oder doch mit einem Drama verknüpft ist". (14) Die Archivolt des Mittelportals in Reims tragen allein über 70 Figuren. Auf 2000 Figuren hat man die volle plastische Besetzung einer Kathedrale geschätzt. Die Glasfenster der Sainte-Chapelle zeigen über 1500 Figuren, die 115 Fenster von Notre-Dame de Chartres rund 10 000. (15) Das "Mystère des Actes des Apôtres" verfügt über 491 Rollen, die des "Viel Testament" mit allen Statisten, Musikern, Volksansammlungen etc. sind kaum zu zählen. In ähnlicher Weise kann die Vielzahl der gotischen Altäre - Saint Denis besitzt deren

allein 21 - zur Vielzahl der Mansionen auf der Bühne in Parallele gesetzt werden. Die Analogien führen noch weiter, auch wenn man sich hüten muß, allzu willkürlich damit zu verfahren. Zuweilen wird der "Himmel" auf der Bühne in der Form eines gotischen Bauwerkes, oder zumindest mit gotischen Schmuckornamenten versehen dargestellt, eine nur logische Weiterführung der mittelalterlichen Vorstellung, die die Kathedrale nicht nur als Sinnbild sondern als Abbild der Himmelsstadt oder des Himmelssaales wußte, ja sogar im Innenraum der Kirche den auf die Erde gekommenen Himmel selbst sah. Noch in Memlings "Jüngstem Gericht" ist der Eingang zum Paradies ein gotisches Portal. In ähnlicher Weise mußte auch der Verfasser des Adamspiels die Kathedrale begriffen haben; denn Gottvater kommt aus der Kirche auf die Bühne und zieht sich dorthin - in den Himmel - zurück. Radfenster und die auf die Apokalypse des Johannes zurückgehenden Lichtkronen der gotischen Kirche sind letztlich nichts anderes als eine kreisförmige Darstellung der Himmelsstadt. Im französischen Mysterienspiel kreist zuweilen ein mit hölzernen Engeln besetztes, hin und wieder sogar leuchtendes Rad um die Gestalt Gottvaters im Himmel. Offenbar handelt es sich hier um die Darstellung der um Gott kreisenden Hierarchien (16), in dem Sinne wie das Mittelalter und allen voran Dante es glaubte und verstand. Der Himmel war ein Gebäude, eine Stadt; so wußte es das Theater, so ist die Kathedrale zu verstehen: "Urbs Jerusalem beata, dicta pacis visio - Quae construitur in coelis, vivis ex lapidibus." (17)

Es war eine bedeutende Wendung in der Geschichte der bildenden Kunst, als in den Bauhütten Nordfrankreichs zum erstenmal an die Stelle romanischen, traditionellen Laubwerks die heimische Flora, Akelei und Rebe zum Schmuck der Kathedralenplastik verwendet wurden und es ist gleicherweise bedeutend in der Geschichte des geistlichen Theaters, wenn im liturgischen Drama zum erstenmal die heimische, die französische Sprache neben die lateinische tritt. Beide Ereignisse bedeuteten Absage und Loslösung von Überkommenem, ersten Mut zu Eigenem und Eigenständigem, erstes Zugeständnis an den heimischen Boden. Dem Gesetz des jeweiligen Landes folgend, seinen Gegebenheiten und Möglichkeiten, seiner Begabung und seiner Begnadung, vollzieht sich die weitere Entwicklung. In Frankreich durchwaltet Mignot's "ars sine sciencia nihil est" mehr denn in anderen Ländern Drama und Kunst. Der Kathedrale als steingewordener Theologie des Mittelalters ist das Schauspiel mit seinen endlosen juristischen, philosophischen und theologischen Disputen vergleichbar, seinen ungeheuren Kompilationen des Wissens in 60 000 undmehr Versen, seinen überreichen Symbolen und Al-

legorien. Früh schon tritt in der bildenden Kunst wie auf der Bühne die Allegorie an die Stelle des Symbols, früh das Modisch-Zeigebundene an die Stelle des Überzeitlichen. Man will nicht mehr den idealisierten Typus, "typice et figuraliter" einer entrückten Phantasie; es gilt das hic et nunc. Das Zeitbedingte beginnt zu dominieren, auch wenn eine Kathedrale geschmückt werden soll, eine Kreuzigungsszene dargestellt wird. Mit der gleichen Bedeutung und Bedeutsamkeit erscheinen die Herrn der Zeit wie Apostel und Heilige. Das ist die Stimmung, wie sie uns auf dem Bild der Rolinmadonna Jan van Eycks entgegenkommt, die gleiche, die die Passion eines Jean Michel ausströmt. Das Irdische tritt in die Sphäre des Himmlischen ein: An der Kathedralenfassade steht die königliche Madonna und die madonnenhafte Königin; auf der Bühne ist die Gottesgestalt Christi der Menschengestalt Christi gewichen. Die Viège Dorée des XIII. Jh., die reine Magd des Weihnachtsspieles wird im XIV. Jh. zur Schutzmantelmadonna des Andachtsbildes, zur Repräsentantin des Bernhardinischen Gebetes "sub tuum praesidium cunfugimus" in den Mirakeln der Notre-Dame und wenig später zur Pietà aus Villeneuve-lez-Avignon, zur mater dolorosa der Passionsspiele. Oder sie wird, - und hier gleitet es von Magdalenas Rolle im geistlichen Schauspiel herüber zur Dame des ausgehenden Mittelalters, wie Fouquet sie auf seinem Diptychon von Melun dargestellt hat, wo schon das Maskenlächeln der Schule von Fontainebleau zu ahnen ist. Nicht zufällig tritt im ausgehenden Mittelalter die Malerei in den Vordergrund, das gemalte Bild der Altäre und Kirchenwände neben das lebende Bild des geistlichen Theaters, dessen wesentlichste Komponente die farbige Komposition, der bunte Effekt wird. Nicht zufällig auch steht an der Wende des Mittelalters zur Renaissance, an der Wende vom Typus zum Einzelwesen das Portrait. Das ausblühende Theater vorsteht es bereits, einzelnen Personen ein eigenes Antlitz, ein eigenes Schicksal zu verleihen, Herodes etwa oder Magdalena oder Lazarus. Das Charakteristische, das "Individuelle" beginnt sich abzuzeichnen. Früh schon übernimmt Italien die Führung in der Malerei: Giotto und die Sienesen entfalten den ganzen Kosmos mittelalterlichen Glaubens und Denkens und die Geschichte des Christentums von der Erschaffung der Welt bis zur Apokalypse tritt, wie auf der geistlichen Bühne des Mittelalters, vor die Augen des Betrachters.

Neben Analogien zwischen der Entwicklung des religiösen Theaters und der bildenden Kunst gibt es noch eine Reihe von direkten Wechselbeziehungen und Einflüsse, deren Studium bis heute noch nicht

abgeschlossen ist. Weber (18) ist der Meinung, daß z.B. das Schauspiel in sehr vielen Fällen die Grundlage für Auswahl und Zusammensetzung des Portalschmucks der gotischen Kathedrale gewesen sei, ja, daß die Skulpturen an den Außenseiten der Kirche, ebenso wie an manchen Orten die Malerei des Innern oft nur eine getreue Wiedergabe der Szenen seien, die soeben auf der Bühne im Innern der Kirche oder auf dem Platz vor derselben vor den Augen des Beschauers sich entfaltet hätten.

Zweifellos mag dies verschiedentlich nahegelegen haben und auch tatsächlich der Fall gewesen sein, wenn auch eine eindeutige Identifizierung des Portalschmucks mit Szenen eines bestimmten Spieles bisher nicht möglich war. Mäle (19) geht noch weiter und versucht den ganzen Umschwung in der Kunst vom Ende des XIV. Jh. an und im Lauf des XV. Jh. nach der Seite eines sehr ausgesprochenen Realismus hin durch das Einwirken des religiösen Dramas zu erklären, dessen Aufblühen in diesen Zeitraum fällt. Die Höhepunkte der realistischen Darstellung auf der Bühne liegen jedoch später, in der 2. Hälfte des XV. Jh. und in der ersten des XVI. Jh., zu einer Zeit also, da sich dieser Umschwung bereits vollzogen hatte und abgeschlossen war. Es dürften wohl die realistischen und naturalistischen Elemente im Theater ebenso wie in der bildenden Kunst einer allgemeinen Zeitströmung entstammen, einem realistisch gestimmten Jahrhundert. Dafür spricht die Tatsache, daß die bildende Kunst auch in anderen Ländern, in denen das geistliche Drama weit geringeren Einfluß ausübte, gegen Ende des XIV. Jh. realistische Züge annahm. Zweifellos kehren ganze Szenen aus Mysterienspielen, mit ihren Eigenarten und Einzelheiten in Miniaturen wieder, so etwa der Prozeß im Paradies, der auf eine flüchtige Bemerkung in einem apokryphen Evangelium zurückgeht und im übrigen eine Schöpfung der Mysteriendichter ist. Szenische Feinheiten, wie der Kuß des Friedens und der Gerechtigkeit, können nicht den Meditationen Bonaventuras entlehnt sein, sondern einzig den Spielen selbst entstammen. Vor allem übten die Hirtenszenen der Krippenspiele weiten Einfluß auf ihre Darstellung in der bildenden Kunst aus. Das Titelblatt der "Sarum Horae" (1502) zeigt eine Anbetung der Hirten; neben jeder Person steht ein Name. Eine der Hirtinnen heißt "Mahauls" und bringt ein Lamm zum Geschenk. In einer Nativité des Manuskripts 617 von Chantilly (20) sagt der dritte Hirte: "Mit Eurer Gefährtin Mahon, die ein Lämmchen trägt". Eine andere Hirtin auf dem Bild heißt Alison und bringt Früchte dar. Die Eylison des Manuskripts 617 sagt: "Sieh da die Nüsse und Pflaumen in unserem Korb". Auch die Namen anderer Hirten und ihre Gaben stimmen in etwa mit denen des Weihnachtsspieles überein. Pollard hat zuerst darauf hingewiesen, daß wir hier einen nahezu unwiderleglichen Beweis für die Einflußnahme des Theaters auf die bildende Kunst vor

uns haben. Måle meint: "Ich halte es für sicher, daß die Mysterien den Künstlern Szenen aus dem Leben Jesu vor Augen führen, an die diese niemals gedacht hatten, durch die sie jedoch auf den Gedanken kamen, derartige Szenen darzustellen". (21) Es hieße aber die Phantasie der bildenden Künstler unterschätzen und die der Dichter überschätzen, wollte man nicht in gleicher Weise auch den umgekehrten Fall, den der Inspiration des Theaters durch Darstellungen der bildenden Kunst annehmen. Es darf hierbei nicht vergessen werden, daß die Kathedralenplastik im XIII. Jh. schon zu voller Ausformung gelangt ist, während das Theater vorzüglich erst im XV. Jh. die ganze Vielfalt seiner Bilder und Figuren vor dem Beschauer auszubreiten beginnt. 1420 wurde in Paris auf einem hundert Meter langen Gerüst das Mysterium vom Leiden unseres Herrn Jesus-Christus in genauester Anlehnung an die Skulpturen des Chores von Notre-Dame inszeniert. (22) Sicherlich übte die bildende Kunst auch Einfluß auf die Text- und Szenengestaltung unmittelbar und nicht nur auf die Inszenierung aus.

Häufiger und erwiesen ist der Fall, daß die bildende Kunst sich vom Schauspiel inspirieren ließ. So kommt es zur Darstellung des Abschiedes Jesu von seiner Mutter, - der schönsten Szene in den Mysterien - in der Malerei erst um 1450, etwa in den Kirchenfenstern von Verneuil. Alle episodischen Figuren der Passionsspiele, die Zimmerleute, Henker und Soldaten finden sich auf den Kirchenfenstern von Saint-Vincent in Rouen, einem Zentrum des geistlichen Theaters wieder. Ebenso bei Dürer. Die Menschenmenge, die auf Bildern des XV. und XVI. Jh. das Kreuz umringt, kann nur aus Inszenierungen stammen; denn bis zum XV. Jh. hängt Jesus am Kreuz zwischen Synagoge auf der einen, Ecclesia auf der anderen Seite und wir finden außer Maria, Johannes, dem Speerträger und dem Soldaten, der den Schwamm auf die Lanze spießt keine weiteren "Staffagen". Bis dahin entnahm die bildende Kunst - hierin noch strenger als das Theater, aus dem Leben Christi nur Tatsachen, die zugleich auch Dogmen waren. Nun erscheint, zum erstenmal im Stundenbuch des Herzogs von Berry um 1400, die Kreuzigung und daneben die "Vièrge de Pitié", die Schmerzensmadonna.

Nicht mehr, wie in früheren Jahrhunderten auf der Bühne und auf Bildern tragen die Engel weiße Gewänder, sondern prächtige und bunte; Christus trägt, wie in den Mysterien, zuerst ein violettees und nach seinem Tod ein rotes Kleid. Auch das Prinzip der Simultanität der Darstellungen, die "Simultandekoration" begegnet uns verschiedentlich in Werken der bildenden Kunst, so auf der Passion Memlings, auf den Miniaturen von Fouquet, im Gebetbuch von Etienne Chevalier in

Chantilly, in Lukas von Leyden's "Bekehrung des Saulus" (23) im "Martyre de Saint Denis" im Louvre, auf Flügelaltären und Tafelbildern. Von besonderem Interesse ist die Darstellung der Hölle und ihrer Bewohner. An ihrer Außenseite hat die gotische Kathedrale, deren helle Magie im Innenraum den Himmel auf die Erde ziehen möchte, eine ganze Welt des Ungeheuerlichen, Dämonischen, Grotesken, Skurrilen, Wahnsinnigen und Häßlichen aufgerichtet. Teufel aller Art und jeder Gestalt: die Arbeiten eines Syrlin in Ulm, die Köpfe des Mannes mit der Warze, des Kahlköpfigen, des Mannes mit der Narrenkappe in Straßburg. Im Mysterienspiel betritt nun dieses dunkle Reich die Bühne von "Gottes Spiel" und es sind, - wirft man nur einen Blick auf Regieanmerkungen und Kostüme, - die gleichen grotesk-komischen, fratzenhaft-verzerrten und widernatürlich-häßlichen Figuren, wie sie die Kunst der Gotik in ihren Wasserspeiern und Fußkonsolen verewigt hat. Auch der Höllendrachen, wichtigstes Requisit des geistlichen Theaters, erscheint in der bildenden Kunst, etwa auf Fenstern der Kathedrale von Bourges.

Diese extreme Freiheit mußte zum Ausgleich das Verlangen nach Gemessenheit, Schönheit, Ruhe und Strenge wachrufen: Elemente der Renaissance. Im "überspielten" religiösen Theater, kaum mehr zu Recht die Bezeichnung "religiös" tragend, wird der gleiche Wunsch nach Harmonie und Maß, nach Einheit und Einheitlichkeit wach werden, bis es zur klassischen Tragödie eines Corneille und Racine kommt. Nie mehr wird die Renaissance es in solchem Ausmaß wagen, Heiliges und Verehrungswürdiges in äußerster Freiheit zu behandeln, selbst zu travestieren und zu persiflieren, wie es das Mittelalter getan hatte, Profanes und Sakrales mit hoher Kühnheit ineinander zu spielen, Göttlichem und Irdischem, ihre Namen häufig vertauschend, in gleicher Verehrung anzuhängen. Nur einer Epoche, deren Menschen sich zutiefst gebunden wissen in christliche Ordowelt und christlichen Heilsraum, Leben in Glauben und Glauben als Leben begreifend, mit aller Größe und Gefährdung, die solche "Heiligung aller Lebensbezirke" (24) in sich birgt, kann es möglich sein, die Gestalt des Bösen in den Kathedralen an die Ränder des himmlischen Jerusalem zu projizieren und in den Passionsspielen unter dem Gekreuzigten noch Luzifers Dasein und Macht zu beschwören.

Da sind die Esels- und Narrenfeste, die bewußte "Entweihung" von Kirche und Altar und göttlichem Wort, die "sermons joyeux" die die Worte des Herrn "Mich dürstet", mit den Prophetenwort: "Aber der Herr hat auch gesagt: "Macht es nicht wie das Pferd und der Esel!" kommentieren, die Trinkgelage, Spiele und Tänze im Kirchenschiff,

die Travestien geistlichen 'Schauspiels, liturgischer Zeremonien und religiöser Prozessionen. Maskeraden und die Namen dieser "saturnalischen" Feste: "fête des fous", "fête des sots" zeigen es: nicht das eigentlich und einzig Böse will damit gezeigt sein, sondern das Komische. Der Narr, der von den Füßen der Heiligen getretene Narr ist der erbärmliche Gegenspieler Gottes, der ewige Verlierer im großen "Welttheater" des Mittelalters.

Mag vieles Zufall sein in der Gleichgeartetheit der Darstellungen auf der Bühne und in der bildenden Kunst, Zufall insofern als ja die Quellen aus denen beide schöpfen, die gleichen sind und jede Darstellung letztlich von Geist und Sitte, Wissen und Weltbild ihres Jahrhunderts geprägt wird, "Zufall" hier auch verstanden als Gegensatz zur bewußten Nachahmung der einen oder anderen Szene aus einem Mysterienspiel, so sind Einflußnahme und Einflußgabe vom Schauspiel zur bildenden Kunst doch keineswegs so leicht von der Hand zu weisen, wie es auf diese Fülle von Hypothesen hin zunächst erscheinen mag. Häufig waren - wir sagten es schon - im Mittelalter "artiste" und "artisan", Künstler und Handwerke identisch. Dies betrifft in gleicher Weise Theater und bildende Kunst. Häufig auch wurden namhafte Künstler wie Jean de Paris oder Corneille de Lyon zur Mitwirkung an Inszenierungen herangezogen, so etwa im Jahre 1461, als die Stadt Tours Jean Fouquet, das Haupt der französischen Schule beauftragte, den Entwurf für Gerüste, auf denen Mysterien und Farcen gespielt werden sollten, anzufertigen. Aus verschiedenen Gründen kam dieser Auftrag dann nicht zustande, aber der Fall ist bezeichnend für die Verbindung zwischen Theater und Kunst und beispielhaft für eine Reihe ähnlicher Fälle. Warum sollte man nicht auch die Dekorationen einem Maler in Auftrag geben, wie man die Abfassung eines Spieles einem Dichter in Auftrag gegeben hatte, wie man die Inszenierung einem bekannten "Regisseur" anvertraute? Die mittelalterliche Bühne kannte, ebensowenig wie Schauspieler oder Regisseure - keine ausgebildeten Bühnendekorateure, also mußte der Maler, der Bildhauer, - der Künstler an seine Stelle treten. Und ist nicht, was der "meneur de jeu" in gewaltigen, farbenprächtigen Bildern auf der Bühne des geistlichen Theaters aufzeigt, vergleichbar dem, was der "magister de vivis lapidibus" an bunter Vielfalt in der gotischen Kathedrale aufbaut, - ist nicht beides machtvoller Ausdruck der devotio und des Gemeinschaftswillens christlichen Abendlandes, großgewagtes Werk der Frömmigkeit?

"Die Kathedrale ist die Synthese des Landes" (25); ganz Frankreich ist in ihr wie ganz Griechenland im Partheon war. Sie ist zugleich Höhe- und Mittelpunkt der Stadtgemeinde, nicht nur "maison de prière"

und "maison de Dieu" sondern in einem heute kaum mehr vorstellbaren Maße auch "maison du peuple", Wohnstatt des Volkes: hier öffnet und schließt sich der Ring irdischen Daseins, hier ist Vorbereitung im Hiesigen für das Jenseitige; Jahr ist Kirchenjahr, Fest kirchliches Fest, Leben geschieht im Raum der Kirche, von ihr gelenkt, beeinflusst und bestimmt. Das andere Zentrum der mittelalterlichen Stadt ist der öffentliche Platz, der Markt, der Kirchenvorplatz. Dort finden Hinrichtungen statt und Volksversammlungen, dort haben die Predigten der Bettelmönche und die Vorführungen der Kommödianten ihren Ort, die pompösen Einzüge der Reichen und die kleinen, bunten Feste der Armen. Zwischen Kirche und Markt vollzieht sich ein unaufhörlicher Austausch; mit jedem Gläubiger dringt die Straße ins Gotteshaus, das zur Stunde ein wenig dem Tempel geglichen haben mag, aus dem Jesus die Händler vertrieb; - in Prozessionen und Umzügen, Segnungen und Feiern hingegen tritt die Kirche hinaus in die Öffentlichkeit. In diesem ständigen Austausch und wechselseitiger Ergänzung von Kircheninnerem und Außenwelt ist der Stand des Mysterienspiels. Kirche und Welt, Messe und Schauspiel stehen in enger, inniger Verbindung: Nachvollzug des Kreuzesopfers das eine, hinweisende Darstellung von Leben und Kreuzigung des Herrn das andere. Der geistige Ort des religiösen Theaters im Mittelalter ist - anders als der des Barock - auf den Stufen vor der Kirche, nicht selten ja auch der tatsächliche Schauplatz. Als "erweiterte Liturgie" ist geistliches Drama in früher Zeit noch mehr dem Geschehen in der Kirche selbst zugeordnet, - später wird es mehr und mehr weltliche Bildgehalte und rein theatralische Aspekte in sich aufnehmen, ohne jedoch im einen Fall das Profane, im anderen das Sakrale auszuschließen.

Vollzieht sich die Entwicklung des geistlichen Schauspiels aus dem christlichen Kult, so ist es doch nicht eigentlich "Kultspiel", auch nicht "Drama der Seelenreinigung" in dem Sinne, wie es in Griechenland das kultische Dromedon gewesen war, sondern Spiel religiösen Inhalts, Vollzug der devotio, "ministerium" nicht "Mysterium". Es ist Dienst an Gott in demonstrativer Darstellung, nicht identificative Darlegung des Heilsgeschehens. "Die göttliche Begehung hat sich ein für allemal gültig in die Liturgie der Messe übersetzt; christliches Mysterienspiel kann sie nicht nachvollziehen, sondern nur metaphorisch auf sie hinweisen". (26) In der Messe geschieht nicht bloß "geistige" Vergegenwärtigung Gottes sondern auch "reale" unblutige Erneuerung des Kreuzesopfers Christi kraft der Einsetzung durch Sein Wort. Sie geschieht ex opere operato und nicht ex opere operantis. Geistliches Drama hingegen kann nur Kunde geben von diesem Geschehen, es kann

nur deuten und aufzeigen nicht erwirken. Außerhalb der Eucharistie gibt es keine reale Vergegenwärtigung Gottes; auch die barocken autos sacramentales haben nur auf die Eucharistie hinweisenden Charakter. Nachfolgespiel ist, was sich auf der Bühne des mittelalterlichen geistlichen Schauspiels begibt; es ist dialogisiertes Evangelium oder dramatisierte Predigt und hat die Aufgabe, das Heilsgeschehen zu illustrieren und zu interpretieren. Das Mysterienspiel erhebt nicht den Anspruch, selbst "Mysterium" zu sein, sondern einzig den, die Mysterien des Glaubens durch Ausfaltung auf der Bühne sichtbar und verstehbar darzustellen. Es ist ein Weg zum Verständnis christlicher Offenbarungsgeheimnisse, nicht selbst Geheimnis. Hierin liegt der grundlegende Unterschied zwischen dem religiösen Theater der Antike und dem des Mittelalters. Das liturgische Drama, wie es sich aus der Meßliturgie entwickelt, kommt aus den Evangelien und Tropen hervor, nicht aus den eigentlichen Mysterien von Opferung, Wandlung und Kommunion. Das Weihnachtsspiel zeigt die Menschwerdung des wahren Messias, das Passionsspiel Tod und Auferstehung des Herrn, - es gibt Kunde und Zeichen, aber dies nicht anders als eine Darstellung der bildenden Kunst oder eine Predigt. Wird, - wie es zuweilen geschah - vor der Aufführung im Theater selbst noch eine Messe gelesen, so beweist sich hierin deutlich, daß zwischen religiösem Spiel auf der Bühne und religiösem Vollzug in der Meßliturgie zwar eine tieffinnere Beziehung, nicht aber eine Einheit besteht, daß die fundamentale Unterscheidung zwischen der realen Gegenwart Gottes in der Messe und der bildhaften Vergegenwärtigung Gottes auf der Bühne getroffen werden muß.

Geistliches Schauspiel ist Darlegung des Heilsgeschehens, ist "Laude", "Devozione", "auto", "representatio"; es ist Dienst der Frömmigkeit, christliches "Drama". Von christlicher "Tragödie" zu reden wäre fast eine contradictio in se. (27) Mag auch das Christentum inniger als die im Advent stehende griechische Tragödie mit ihrem "uranfänglich-schuldig-vor-Gott" um die Zusammenhänge zwischen Tragik und Erlösung, Urschuld und Unschuld wissen, so ist doch "Christus die vollkommene Antwort auf alle Tragik, die allein genügende. Jedes echte Opfer wird durch den freiwilligen Opfertod von Gottes Sohn der Sinnlosigkeit entrissen, alle Tragik wird durchleuchtet - aber keineswegs aufgehoben". (28) Die Hinweise auf das Tragische in der Welt, wie sie im Alten Testament die Geschichte Jobs oder die Erbsündenlehre gibt, sind durch das Neue Testament überholt - nicht rückgängig gemacht, sondern dem Durchfluten der Gnade wieder eröffnet. "Wirkliche Tragödie ist nur da möglich, wo Menschen gottlos geworden sind", sagt Janentzky. (29) Das Mittelalter begriff den Kreuzestod Christi mehr

als unumgänglichen Weg zur Freude, zu der Freude, die zugleich mit dem Sinn und dem Sinnvollen des Opfers in die Welt kam, denn als Tragödie, wie das Herauswachsen der Spiele aus den Frohbotschaften von Weihnachten und Ostern und das späte Auftauchen des Passionsmotives deutlich beweisen. Eine tragische Sicht hat auf der Bühne des Mysterienspiels keine Gestalt, - dazu waren die Spiele zu sehr eingebunden in eine durchchristete Weltordnung, die eine In-Frageziehung der Offenbarungsweisheiten nicht kannte. Erst sehr viel später wird von Dostojewsky und Kierkegaard die ganze Tragweite und Tragik des "Eloi, Eloi, lama sabachthani", des von der Erde verratenen Gottes und der von Gott verlassenen Erde aufgezeigt und existenziell angedeutet werden.

Nicht ist Drama im Sinne eines unvorgreifbaren Geschehens in einen freien Menschenraum vor freier Menschenzukunft, die sich dem christlichen Heilsplan entwindet, denkbar, nicht die freie Erfindung in einem selbständigen ästhetischen Kosmos wie in der Renaissance, sei es des Dichters oder des Schauspielers und dieser ist nicht autonomer Schau-spieler sondern Dar-steller. Dabei ist der Gewinn, den solchermaßen die Renaissance erbringt, erkaufte durch eine Verengung des sich in humanem Aspekt gegen Himmel und Hölle verschließenden Menschenbildes, erkaufte durch die Motivierung des Geschehens allein aus der Seele des Menschen, - indes im mittelalterlichen Drama noch die höheren Mächte den Menschen antreten und den Interventionen Gottes Raum gegeben ist. Erst in der Zuordnung des Einzelnen zu einer höheren Ordnung, die "nicht von dieser Welt" ist, wird der Mensch zu dem was er ist: nicht nur Kreatur sondern Ebenbild Gottes, vom ersten Augenblick seines Daseins an schon den Kreis des Irdischen sprengend und darüber, - über alle Selbstbestimmung hinaus noch von oben bestimmt, nicht Marionette in den Händen Gottes sondern in höchste Freiheit hinein gestellt, in die Freiheit des Christenmenschen, in der jenseits von jeglichem Verdienst und jedem Wollen Schicksal durch Gnade möglich ist. Die Bindung an den einzigen Prätext der christlichen Überlieferung bleibt unaufhebbar der Sinn des Spieles, das nicht Schauspiel im Sinn bloßer illusio ist. Der Faktizität einer religiösen Handlung entspricht es, daß das mittelalterliche Spiel unwiederholbar ist.

Explicatio, Ausfaltung der implicatio, all dessen, was ist, in Gott - hat sich am Ende das mittelalterliche Mysterienspiel zur Aufgabe gemacht und kein Land hat dies in solch großgewagter Weise vermocht wie Frankreich. Die ganze Amplitude des im christlichen Bereich des Mittelalters durch theatralische Gebärde darstellbaren Heilsgesche-

hens ist hier angeschnitten. "Die sichtbare Welt ist des Menschen wegen geschaffen, damit der Mensch durch die Betrachtung derselben zur Erkenntnis Gottes gelange", sagt Albertus Magnus (30). Auf der Bühne wird neben der sichtbaren Welt auch die unsichtbare wahrnehmbar, Engel wie Teufel treten auf; die Universalien werden redend. Jede Figur fast ist neben dem, was sie individuell darstellt, zugleich auch noch Allegorie, Typus des Weltzustandes, Verkörperung des Guten oder Bösen, der Liebe oder des Hasses, Gestalt des Heils, der Erlösung, der Heiligkeit. Der gesamte christliche Kosmos ist in seinen Ordnungen repräsentiert. Den Weg vom ersten zum zweiten Adam, von Eva prima zu Eva secunda zu zeigen, den alten Bund in seinen entscheidenden Begebenheiten und Prophetien auf Christus hin vorzuführen, ist die besondere Leistung des französischen Mysterienspiels. Auch die unerlöste Natur wird in den Strahl Christi gestellt, heidnische Überlieferungen in christlichem Sinn geborgen. So geschieht es, daß das, was ursprünglich zur Verherrlichung der Götter gedient hatte, nun allmählich auf die Apostel, die Heiligen, ja auf den Herrn selbst bezogen wird.

Nicht freilich wird ein Aspekt, wie er aus der Väterzeit überliefert ist, der einer "kosmischen Liturgie" (Origines) sichtbar. Wird auch der ganze Kosmos in Bewegung gesetzt, um die Geschichte des Erlösungswerkes in weitesten Weiten, von der Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Tag auszuleuchten, bliebe dieses Licht doch ein wenig zu sehr am bloßen Bild haften, an purer Deutung der Erscheinung, ohne die Erscheinung selbst ins transzendente Licht der Gottheit heben zu können, wüßte sich nicht geistliches Schauspiel, wie alle große Kunst des Mittelalters, vom Himmel selbst angeschaut und durchleuchtet. So geht der Blick vom Diesseitigen ins Jenseitige; über sich hinaus, bloße Bildhaftigkeit weit übersteigend, weist das Mysterienspiel nach oben, weiß - wie die antike Tragödie die Moira - Gott über dem Spiel und gibt Kunde von den letzten Dingen. In diesem Licht von oben zu stehen, Welt- und Menschengeschick vom Kreuz her zu begreifen und zu deuten, darin liegt mehr denn im rein Künstlerischen und Ästhetischen die Größe des geistlichen Schauspiels und nur von hier aus darf es letztlich nach Wert und Gültigkeit befragt werden. Nicht magische, mystische oder gar sakramentale Kraft wohnt ihm inne, sondern jene Urkraft des Glaubens die eine zeichengebende ist, von den Menschen zu Gott und von Gott zu den Menschen. Denn in gleicher Weise ist es Anliegen der Spiele, in frommem Sinne Gott zu huldigen und die Zuschauer zu belehren. So dehnt sich die Bühne des Mittelalters nach allen Seiten ins Unendliche, sucht alles einzube-

ziehen ins "Spiel Gottes", Himmel und Hölle, alle Zeiten und Länder und Geschehnisse der Erde, Sakrales und Profanes, Heidnisches und Christliches. Antikes und Mittelalterliches, Nationales und Universales, Mythos und Offenbarung, Historie und Legende. Traditionalistisch, insofern, als es seine schöpferische Tätigkeit auf Überkommenes, auf die Bibel und apokryphe Schriften beschränkt, ist das französische Mysterienspiel, vor allem in späterer Zeit, zugleich von äußerstem Realismus; in einem pseudopalestinensischen Rahmen tritt die ganze Welt des Mittelalters vor die Augen des Beschauers und in krasser Deutlichkeit vollzieht sich das Sterben Jesu auf der Bühne. War das der Liturgie unmittelbar zugehörige Drama noch voll von Symbolgehalten - etwa galt das Kreuz als Leichnam Christi, oder Kain trug das blutrote Gewand der Blutschuld, - so wurde im XIII. Jh. das Symbol weitgehend von der Allegorie verdrängt, die vom Rosenroman bis zur Renaissance eine sich ständig weitende Bedeutung erfahren wird. Moralisierend und apologetisch schließlich ist das geistliche Schauspiel seiner ganzen Wesensstruktur nach. Jede Szene, auch die profanste, muß eine Moral enthalten, muß versuchen, die Zuschauer dem Glauben und dem Wissen um diesen Glauben inniger zuzuführen und rechte Wege zu weisen für die Sünder. Das Drama will den Menschen teilhaben lassen an einem, als heilsam oder erhebend erfahrenen Geschehen, es will im Bei-spiel ihn selbst in dieses Geschehen mit einbeziehen und ist so notwendig gezwungen, zu belehren und zu dozieren. Daneben hatte das geistliche Schauspiel es sich von Anfang an zur Aufgabe gemacht, das unwissende Volk über die Glaubensinhalte aufzuklären, und den Blick zu öffnen für das rechte Maß irdischer Qual und irdischen Schmerzes durch den Blick auf das Kreuz, auf höchste Qual und höchsten Schmerz, in dem alles Leid klein und jedes Opfer sinnvoll wird. "Tuet Buße!" ist der große Aufruf der Mysterienspiele. Buße und Reue vermögen Verzeihen und Belohnung schon im Diesseits auch wo das Wissen ist, daß im Hiersein die letzte Entscheidung noch nicht gefällt wird, sondern erst am Jüngsten Tag. Mehr noch als Größe aber liegt Gefährdung des geistlichen Schauspiels - auch in Frankreich - in diesen moralisierenden Tendenzen, die das Dogmatische nicht vom Didaktischen abzulösen wissen und das Heilsgeschehen in endlosen Kommentaren interpretieren, statt das große Geschehen in reiner Aufweisung sich selbst interpretieren zu lassen. Das verleiht den meisten Spielen eine gewisse Schwere, ohne sie dabei an Dichte gewinnen zu lassen, macht sie zum Epos, wo der dramatischste Vorwurf in der Bibel gegeben wäre und behängt unwichtige Stellen mit falschen Gewichten, während die zentralen Ereignisse in ihrer Darstellung von Zersplitterung bedroht sind.

Der Dualismus von Zeitlichkeit und Ewigkeit wird früh zu einem Leitmotiv mittelalterlicher Philosophie und Weltanschauung. In allen Bereichen des Daseins und der Kunst klingt dies an und ist nicht zu Ende zu führen. Die Erde selbst ist die große Bühne, auf der solcher Widerstreit ausgetragen wird. Die Bühne des geistlichen Spieles ist nur Abbild und Zeichen. Aber welch ein Zeichen! Schon im liturgischen Drama wird die ganze Weite des christlichen Kosmos ausgefaltet; Epiphanie und Auferstehung, "incarnatus est" und "surrexit, sicut praedixerat", Beginn und Vollendung des Erlösungswerkes Christi, die Gestalt des Herrn noch im Ursprungslicht der Geburt oder wiederum im Glorienlicht der Verklärung. Kaum vermag Profanes und wieviel weniger noch Dämonisches sich dem Gottessohn zu nähern und das "noli me tangere" des Auferstandenen schafft im liturgischen Spiel die rechte Distanz zwischen Schöpfer und Geschöpf, zwischen Gott und Menschen, eine Distanz, die später nur allzuoft mißachtet wird. Nur zögernd betritt gegen Ende des XI. Jh. der Teufel die Bühne solch lichten Kirchenspiels in Frankreich.

Drama von der Freiheit und der Gnade, wie es der hl. Bernhard verstanden hatte, ist das halbliturgische Adamspiel: Mit Adam und Eva hat jeder Mensch die Freiheit, das Gute zu wählen oder das Böse, Gehorsam oder Ungehorsam, die Verheißungen Gottes oder die Versprechungen der Schlange.

" ... et s'a chascune teil frerie
qui de nature est si franc
et si sage et si puissant
qu'il se puit dampneir et saueir,
ne nuls ne se puit escuseir
que ils riens fache malgreit luy;
ne ne puit en coupeir aultruy
que de sa volonté seulement,
Coy chascun dient maisement
que il ne croient en nuls fuer
que nuls puis faire de son cuer
son talent ne sa volonté." (31)*

Über der Vertreibung aus dem Paradies, dem unerbittlichen Richtspruch des Engels mit dem Flammenschwert leuchtet schon das geheime Zeichen der Gnade und des Erbarmens: "S'il me ne plaît pas de vous sauver", sagt Figura (Gott) zu den ersten Menschen und von den Teufeln in die Hölle gezerrt weiß Eva: "Et cependant, Dieu est l'espérance!"

Der Prozeß im Paradies greift in den Passionsspielen dieses Thema wieder auf; gegen die Einwände von "Justitia" vermag es "Misericordia", daß Gottvater den Eingeborenen, den geliebten Sohn für die Erlösung des Menschengeschlechtes zu opfern bereit ist. Aber nicht nur die Erde, auch der Himmel selbst hat Teil an der Qual und der Herrlichkeit dieses Opfers, Jubel und Klage der Engelchöre begleiten den Erdenweg des Herrn. Einen Augenblick lang ist Gottes Erbarmen bereit, sich auch über den Sohn selbst zu ergießen, - es - entgegen dem eigenen Schiedsspruch - bei der Ölbergagonie bewenden zu lassen. "Hast Du noch nicht genug? Die Schmerzen und Wunden meines Sohnes, reichen sie noch nicht aus zur Erlösung der Welt? Muß es sein ..." fragt Gott im Himmel die beratende "Justitia" beim Anblick der blutigen Tränen und redet nur als mitliebender und mitleidender Vater. Gerechtigkeit aber verneint; zu große Schuld hat die Welt auf sich geladen als daß der Sühne damit Genüge getan wäre. Einzig Golgatha vermag die Pforten der Hölle zu sprengen, die Tore des Paradieses wieder zu öffnen, einzig der Sohn, Gottessohn und Menschensohn zugleich kann durch ganzes und freiwilliges Opfer die Schuld der Vergangenheit und der Zukunft tilgen. Misericordia darf nur den Engel Gottes zu Seiner Tröstung aussenden, der mit der Botschaft zurückkehrt: "Nicht mein, sondern Dein Wille geschehe!" Die Hölle triumphiert; bis zur Kreuzesnacht dauert ihr Triumph, bis zum Kreuzesstamm reicht ihre dunkle Macht. Dann muß Satan ohnmächtig zusehen, wie die der Erlösung harrenden Seelen an der Hand des Herrn in die ewige Glorie aufsteigen. Judas bleibt; auch für Herodes ist kein Platz im Himmel. Die Macht der Hölle ist zwar gebrochen, Gerechte und Liebende trifft der Strahl Christi, - Sein Fluch aber die Sünder und die Bösen. Als Werkzeug Gottes, als Organ seiner Strafgerechtigkeit, aber auch als Gegenspieler des Himmels, als Antichrist bleibt Satan bis zum Ende der Zeiten im Spiel. Das geistliche Theater des Mittelalters weiß ihn nicht nur in der Gestalt des Dämons, sondern zugleich auch als teuflischen Menschen, wie er sich in Judas oder in der Figur des Tyrannen inkarniert, und darüber hinaus noch als "Terrevagan" als das in tausendfältiger Verkleidung die Erde durchdringende Böse.

Christliches Drama ist das Drama aller menschlichen Existenz zwischen Verschuldung und Vergebung, zwischen Fluch und Gnade, Himmel und Hölle. Indisches Geschick ist eingespannt zwischen die beiden äußersten Pole von Lichtem und dunklem Reich. Die Bühne zeigt es auf: Links der Himmel, ganz rechts, zur Linken jedoch von Gott, auf der "côté néfaste" die Hölle; die Zwischenreiche anschließend, das indische Paradies auf der einen, die Vorhölle oder das Fegfeuer auf der anderen Seite. Dazwischen die Orte biblischen Geschehens auf der Erde. Indische Welt zwischen ewiger Seligkeit und ewiger Verdammnis. Das Kreuz inmitten. An ihm scheidet, an ihm entscheidet sich's: Erlösung oder Verstoßung: "Wahrlich ich sage Dir ... " oder " ... zu leicht befunden", rechter oder linker Schächer.

Über der Gerechtigkeit Gottes steht noch die Gnade Gottes, das grenzenlose Erbarmen: neben Herodes steht Magdalena; ihre Gestalt ist nicht wegzudenken unter dem Kreuz und sie ist die vielleicht sinnreichste und bedeutsamste Figur im Welttheater des Mittelalters. Wie wußte das Mittelalter um das unergründliche Geheimnis der Gnade, um den allliebenden Gott des Neuen Bundes, nicht nur um den zornigen, den Richtergott des Alten. Kaum ein Spiel in dem das Göttliche sich nicht liebend und verzeihend herüberneigt auf diese dunkle verworrene Erde, kaum eines, wo das Wunder nicht alle Schuld ins Wunderbare und in Seine Wunden hinein geborgen hätte. Hier jedoch offenbart sich letztlich die Undarstellbarkeit solcher Intervention von oben, die geheime Vorsehung im Heilsplan Gottes und nur allzuleicht wird zum billigen theatralischen Effekt, zum Machwerk irgendeines "secretz" der Bühnentechnik, was "secrèt", Geheimnis wäre. Ein wenig zu genau haben Frankreichs Dichter in Marienmirakeln und Heiligenviten um Gottes Ratschluß gewußt, ein wenig zu unbekümmert in seinem Heilsplan herumgepuscht, ein wenig zu wörtlich die Allmacht des Erbarmens verstehen wollen, um ganz glaubhaft zu erscheinen. Eine Reueformel, unwahrscheinlich schon diese, im Mund eines Verbrechers und allsogleich setzt sich die ganze himmlische "Maschinerie" in Bewegung, Engel, Heilige und Notre-Dame selbst steigen herab und alle Sündenschuld ist vergeben.

Im Licht des Kreuzesopfers werden Leiden und Sterben der Heiligen und Märtyrer gedeutet und dargestellt. Nur so ist es möglich, daß der Engel den kämpfenden und todeswunden Kreuzfahrern als Tröstung zuruft: "Exposez hardiment vos corps pour Dieu car c'est la mort dont doivent mourir tous ceux qui aiment Dieu et croient en lui". Durch Christus hat der Tod seinen unendlichen Sinn wiedergewonnen als zeitlicher Tod, der nur Durchgang ist zum ewigen Leben, als Tor, das der Herr bei seinem Abstieg in die Hölle wieder zum Paradies hin

aufgestoßen hat, für die Vorangegangenen und für die Künftigen, für alle, "die guten Willens sind". Das Mittelalter - und allen voran Frankreich hat auf der Bühne eines öffentlichen Platzes, inmitten einer Stadt unter Gottes Himmel das ganze Werk des Schöpfers dargestellt, in einer Größe und Weite der Schau, wie sie nur Dantes Divina Comedia vergleichbar ist. Die Selbstverständlichkeit christlichen Weltbildes, die Unbestrittenheit des rechten Glaubens machte Freiheiten möglich, die in glaubensloser Welt als dunkle Gegenwelt erschienen wären. Mag auch der mittelalterlichen Bühne ein Genius vom dichterischen Rang Dantes versagt sein, so behaupten sich doch einige Werke - zumal in Frankreich - in oberster Geltung: so etwa das Adamspiel oder das Miracle de Thëophile, einige Szenen von reinster Poesie oder echter Dramatik, der Abschied Jesu von seiner Mutter aus der Greban'schen Passion, die Magdalenenszene aus der von Jean Michel, ein paar innige und lautere Verse aus den Nativités von Chantilly und einige Stellen von schönster Eigenart aus dem Nikolausdrama von Jean Bodel. Nur die Texte prüfen, ohne die Bühnenrealisation im Auge zu haben, hieße die hohe Leistung Frankreichs im Mittelalter nur halb sehen, denn gerade in der Art der Aufführungen bezeugt sich die besondere dramatische Begabung dieses Landes. Die Bühnenrealisation ist Gemeinschaftswerk und ein Werk von solchen Ausmaßen ist nur möglich, wo sich wie in Frankreich ein spezifisches Gemeinschaftsgefühl herausgebildet, das Religiöse mit dem Nationalen verbunden hat. Hinzu kommt eine außergewöhnliche Natürlichkeit, mit der hier Profanes und Sakrales ineinander gebracht werden. Die Vermischung von religiösen und weltlichen Elementen und hier wiederum von "esprit courtois" und "esprit gaulois" setzt eine künstlerische Hochkultur voraus, von der neben den Mysterienspielen die Kathedralen sichtbares Zeugnis geben. In der Beweglichkeit mit der der französische Geist Himmlisches und Irdisches mischt, in seiner Neigung, zuweilen Erhabenes ins Lächerliche zu ziehen, Religiöses zu travestieren und Tragik häufig in falscher Komik aufheben zu wollen, liegt auch die höchste Gefährdung der Mysterienspiele. In Entsprechung dazu vollzieht sich in Frankreich ein Größenwachstum der Spiele rein äußerlicher Natur, dem kein Tiefenwachstum antwortet, so daß allmählich die leere Wucht der Worte erstickend wirkt. Eine Überfülle weltlicher Bilder löscht dann fast den religiösen Sinn der Spiele aus, denn zu groß Gewolltem verschließen sich endlich Sprache und Bühne: "le phenomène étouffe le nommène!" (32)

Einzig die Tatsache, daß es sich nicht zu bescheiden wußte, nicht in der Dichte sondern in der Weite Größe suchte, hindert das französische geistliche Schauspiel daran, unter den großen Dramen der Weltgeschich-

te seinen Platz einzunehmen. "Denn Größe wird erst zu einer inneren Eigenschaft der Dinge durch das Maß. Wenn es das Maß nicht gäbe, müßte die Größe als rein Äußerliches an den Dingen haften bleiben." (33) Mit einem einzigen Blick suchten die Mysterienspiele die ganze Geschichte des Menschengeschlechtes und die des Universums zu erfassen und auf der Bühne zu gestalten. Es ist letztlich nicht möglich, diesen Kosmos auf der Bühne zusammenzuziehen, auch dann nicht, wenn die Menschwerdung Gottes auf ihr erscheint und Sein Leben zeichenkräftig für alles Leben steht. Größe und Grenze des geistlichen Schauspiels in Frankreich werden hier in gleicher Weise evident: "C'est d'avoir proposé à l'homme un théâtre de Dieu". (34)

In keinem Theater - auch nicht im griechischen - sind die Bezüge zwischen den geistigen und moralischen Anschauungen der Zuschauer und den Vorgängen auf der Bühne enger und inniger. Geistliches Schauspiel in Frankreich ist Spiel aller für alle, nicht, wie in England oder Deutschland Sache von Zünften, Ständen oder Städten, und nicht, wie das Theater der Renaissance, an einen erwählten Kreis von Eingeweihten gerichtet. Es ist in gleicher Weise Bildung und Volk umfassend, wie es dies in späteren Jahrhunderten nie mehr sein wird.

Kaum ein Kloster, ein Gotteshaus, das nicht einmal Schauplatz liturgischer Dramen gewesen wäre, kaum eine Stadt, ein Markt, der es sich nicht hätte zur Ehre gereichen lassen, die Passion oder das Mysterium seines Schutzpatrons aufzuführen. Allein schon in der Häufigkeit von Aufführungen und in der Vielfalt der Spiele steht Frankreich im christlichen Abendland an erster Stelle. Wieviel mehr noch in der Pracht der Inszenierungen und in den äußeren Dimensionen der Stücke. 30 000 Verse umfaßt allein die Passion, 60 000 Verse die Aposteltaten der Brüder Greban, deren Aufführung in Bourges 40 Tage dauerte. (Das ganze dramatische Oeuvre Racines umfaßt knapp 19 000 Verse). Im Gegensatz zu den in einzelne kurze Episoden aufgeteilten Dramen Englands werden in Frankreich alle Ereignisse des Heilsgeschehens zu gewaltigen Zyklen zusammengeschmolzen, deren größter, das "Mystère du Viel Testament" an die 70 000 Verse enthält, wahrscheinlich jedoch in solchem Umfang nicht zur Aufführung gelangte, während die Aufführung der Aposteltaten zweimal nachweisbar belegt ist. Über 500 Darsteller, Tänzer, Musikanten und Statisten nicht eingerechnet, benötigt dieses Spiel und wenn man bedenkt, daß es sich bei den Spielern ausschließlich um Laien handelte, fragt man erstaunt, wie solch eine Aufführung überhaupt zustande kommen konnte. Nicht minder überraschend sind die Ausmaße der Ausstattung, Maschinerien und Kostüme; mit deren Reichtum und Vielfalt verglichen, muß das, was zur glei-

chen Zeit in Deutschland sich abspielt, fast provinziell wirken. Nichts, so scheint es, war der Bühne unmöglich, kein Wunder, das nicht auf irgendeine geheimnisvolle und äußerst geschickte Weise, zur Darstellung gelangt wäre, keine übernatürliche Begebenheit, die nicht auf Bühnen ihre Realisierung gefunden hätte. Tausende und Abertausende aus allen Teilen des Landes wohnen der Kreuzigungsszene der Passionsspiele bei; wo es in England, Deutschland und Italien bei lokalen Festlichkeiten und beschränktem Wirkungsbereich der Spiele bleibt, flutet das französische Schauspiel über die Grenzen des Landes hinaus; es wird beispielhaft für die verschiedensten Spiele in der Schweiz, in den Niederlanden und am Rhein, seinen Einfluß auch nach England und nach Italien geltend machend.

Das religiöse Drama Frankreichs umfaßt nicht nur thematisch die Geschehnisse aller Länder und Zeiten, vom Welterschöpfungstag an bis hinein in die unmittelbare Gegenwart, nicht nur alle Stände und Klassen, alles Wissen und alle Ausdrucksbereiche des Mittelalters, es umgreift auch alle Bezirke der Kunst; Architektur und Malerei ebenso wie Literatur, Tanz und Musik. Ohne die hohe Blüte weltlicher und vor allem kirchlicher Musik und ihre Verwendung im geistlichen Schauspiel ist das Bild unvollständig, ohne die Engelchöre, Hirtenlieder, feierlichen Silete, ohne das gemeinsame, tausendstimmige Te Deum zu hören, deren Melodien zum größten Teil verloren gingen, erfaßt man nicht, in welchen Dimensionen von weitester Weite das Mysterienspiel sich bewegt hat.

Nach oben, dem Himmel geöffnet, ist die Bühne wie eine Abbréviatur der ganzen Erde, auf der alle Tragik und Komik des Lebens Gestalt findet, alles Dasein von Ewigkeit her im Je-Jetzigem Form und Ausdruck. Im zeitgebundenen Gewand der Gegenwart rollt zeitlich unendliches Geschehn vor den Augen des Beschauers ab. Das geistliche Drama Frankreichs kennt Augenblicke, wo im kühnen Ineinander, Miteinander und Gegeneinander von Himmel, Erde und Hölle wirklich die ganze christliche Welt gegenwärtig ist.

Wie ein Gleichnis für Sinn und Wert der Leistung Frankreichs in seinen religiösen Dramen kann eine der schönsten Gestalten der Mysterienspiele sein: Longin der Blinde, den unter dem Kreuz ein Tropfen seines Blutes aus dem durchbohrten Herzen traf, daß er sehend wurde, Zeugnis ablegte und nicht müde wurde, von Seiner Größe und Herrlichkeit zu künden.

II. Die Gattungen

Im XI. Jh. wird die christliche Ur Liturgie, in Frankreich wie in anderen Ländern Europas zur Grundlage eines neuen, der älteren christlichen Kirche fremden, zuweilen sogar feindlichen Teile des Gottesdienstes: des Schauspiels.

Als lebendige Kunstform war das antike Drama mit dem Zusammenbruch des Römerreiches zugrunde gegangen, - die *clerici vagantes*, die Goliardendichtung, das Scholarendrama wird die Nachfolge der antiken Komödie übernehmen, der Renaissance die Wiederentdeckung und Nachahmung der klassischen Tragödie überlassen sein. Wenig nur, toten Stoff und leere Form zumeist, Vorwürfe und Allegorien, Gottheiten und Namen, häufig mißverstanden, hat das Mittelalter herübergenommen in seine geistlichen "Judi", vergleichbar der Art, wie es seine Kathedralen an die Stelle römischer Tempel baute (1) den einen oder anderen Stein, ein Relief, eine Säule in seine Architektur einbeziehend. Heidnisches wird ins Christliche transponiert, Christliches durch Heidnisches travestiert, - immer bleibt eine Spur vorchristlicher Gesinnung, Dezemberfreiheit und Saturnalien, in der Kunst und Ideenwelt des Mittelalters beheimatet - doch ist dafür Raum und Bedeutung in einer umgreifenden Katholizität. Im Bewußtsein des Volkes ist das Theater der Alten gestorben und es wäre irrig, mit Jubinal und Charles Magnin (2) eine direkte Linie von diesen zu den Mysterien des Mittelalters ziehen zu wollen. Neues hebt an. Im Heiligtum selbst wird, wie es in China, Japan, Persien, auch in Griechenland geschehen war, das Schauspiel geboren. Aus den Glaubensurworten der Evangelien entstehen die ersten dramatischen Texte, aus liturgischen Anlässen kommen Symbole und Handlung, aus den Antiphonen die ersten Tropen, die ersten gesungenen Dialoge, aus religiösen Bräuchen zu besonderen Anlässen die ersten theatralischen Aktionen.

Katholische Religion will Darstellung, Sichtbarkeit, Versinnbildlichung ihrer Glaubensinhalte. Hinzu kommt ein didaktisches Motiv. solcherart, wie es etwa Ethelwold in seiner "Regularis Concordia" formuliert hat: "ad fidem indocti vulgi, ac neofitorum corroborandum." (3)

Aus dem Bestreben des Clerus, die Lebens- und Leidensgeschichte des Herrn des Gläubigen in ihrer Einmaligkeit und Dramatik einprägsamer vor Augen zu führen, aus der Vorliebe der Klöster für immer ausge dehntere Andachten und Feiern, aus der Begeisterung des Volkes für das "Maison de Dieu" und alles, was sich darin abspielte, wuchser im IX. Jh. die ersten Tropen, die ersten dialogisierten Evangelien der Karwoche (4) und die sich aus den Responsorien immer üppiger ent-

wickelnden lateinischen Wechselgesänge, in denen wir den Ursprung des liturgischen Dramas und somit der Mysterien des Mittelalters überhaupt zu suchen haben.

Den Tropen voraus gehen die Antiphone (5), die im X. Jh. wie Kult und Kirche auch, Bereicherung und Ausschmückung erfahren. Zwar wurden die gregorianischen Gesänge nicht abgeschafft, jedoch modifiziert und erweitert; neue Melodien wurden eingeführt. Diese Melodien "neumae" genannt, wurden in ihren ersten Anfängen noch ohne Worte, nur mit Vokallauten gesungen, was Chambers (6) zu der Feststellung veranlaßt, daß eigentlich die Wurzeln des geistlichen Schauspiels außerhalb des Wortbereiches, zum einen in der Musik, zum anderen in der liturgischen Zeremonie zu suchen seien.

Jeder Kult - und der christliche in erhöhtem Maße - birgt in se dramatische Elemente. So hat z.B. jede Messe ihr Introitus, oder in der Sprache des Theaters, ihren Prolog, sie hat handelnde Personen, die zwar nichts anderes darstellen sollen, als sie faktisch sind, nämlich Priester, die aber doch ihre Auftritte und Abgänge haben, Gestik, Gewänder und Accessoires. Sie hat in der Wandlung ihren "Handlungshöhepunkt", Zuschauer und Schaugepräge, - im Mittelalter üppiger denn je, wie uns ein Beispiel aus der Notre-Dame in Paris zeigt: "vidi eum (episcopum) in quadam non solemnī festivitāte, cum hora vespertina decantabatur, non in cathedra episcopali, ut moris est, sed cum ceteris psallentem et sedentem in choro, vallatum plus quam centenario clericorum numero" (7).^{*} Noch deutlicher treten die theatralischen Elemente bei religiösen Gebräuchen oder besonderen Feierlichkeiten zutage, so etwa bei der Fronleichnamsprozession, die in Italien von so außerordentlicher Bedeutung für die Entwicklung der "representaciones" werden sollte. Nicht immer sind Kultisches und Theatralisches genau zu trennen - die Übergänge sind fließend. Wird man bei gewissen Bräuchen in romanischen Kirchen zur Zeit Karls des Großen schon von - wenn auch noch unbewußt angewandten - szenischen Elementen sprechen dürfen, so etwa, wenn ein Schleier heruntergelassen und zerrissen wird, um das "velum templi scissum est" beim Tod des Herrn zu versinnbildlichen (8) oder ein Leinenkleid gezeigt, welches das "partiti sunt vestimenta mea sibi" darstellen soll? (9) Bei der Einweihung einer Kirche vollzieht sich folgender ritueller Vorgang: Von außen nähert sich der Bischof mit seiner Prozession dem geschlossenen Portal, - einer der Geistlichen "quasi latens" - befindet sich währenddessen in der Kirche. Dreimal klopft der Bischof mit dem Stab gegen das Tor und singt dabei: "Tollite portas principes, vestras et elevamini, portae aeternales, et introibit rex gloriae," - worauf von ihnen die Frage folgt: "Quis est iste rex

gloriae?" und die Antwort wird: "Dominus virtutum ipse est rex gloriae!" Nun öffnet sich das Portal und die Prozession zieht in die Kirche ein. Es handelt sich hier um eine symbolische Austreibung des Teufels, bei der in einer seltsamen Verkehrung der Begriffe Satan als der Bewohner der Kirche betrachtet wird. Eine ganz ähnliche Szene findet sich etwa im "Innsbrucker Osterspiel". Auch in der Passion von Semur des XV. Jh. finden wir eine zweifellos von diesem Brauch inspirierte Szene: Nach dem Kreuzestod des Herrn betritt die anima Christi die Hölle, begleitet von den Erzengeln Raphael und Michael.

Christus pocht an die Pforte:

Princes d'enffert, maistres deables
Ouvrés vous portes perdurables.
Cy entrera le Roy de gloire!

Omnes Diaboli insimul:

Quil est ce quil est Roy de gloire?

Diese Anrufung wiederholt sich dreimal, dann wird die anima Christi eingelassen. (10)*

Die wesentlichsten Gebräuche, die für die Entstehung des geistlichen Schauspiels von Bedeutung werden, sind die, die in der Karwoche und zur Weihnachtszeit in den Kirchen geübt werden. In einem Appendix zur Ordensregel, der "Regularis Concordia" (11) des Benediktinermönches Ethelwold, der zwar der Abstammung nach Engländer, aber - wie er selbst bekennt, stark von der literarischen Produktion seiner Brüder aus Fleury-sur-Loire (heute Saint Benoît) inspiriert wurde, finden wir zum erstenmal in einer Übereinkunft dieser beiden Grundgegebenheiten, Dialog und kultische Handlung - alle Wesenselemente geistlichen Theaters. Thema ist die Auferstehung des Herrn, Schauplatz das Kirchenschiff oder der Chor. Mönche sind die Darsteller, deren geschickt angeordnete geistliche Gewänder sie in drei zum Grab des Herrn eilenden Marien verwandeln. Wir finden erste Anweisungen für Gestik und Mimik, die das lateinisch gesungene Wort unterstreichen und interpretieren sollen, Orgelmusik begleitet die Handlung, ein gemeinsames Te Deum beschließt das "Stück". (12) Am Altar wird das Grab Christi hergerichtet und mit einem Tuch verhängt, so daß man hier schon von ersten Anfängen einer Dekoration und vielleicht auch eines Vorhanges sprechen kann; der Engel hält einen Palmzweig in der

Hand. Diese Regularis Concordia, im Grunde eine Abfolge szenischer Anweisungen zum Evangelientext der "semaine pleureuse", der Karwoche, wird allgemein als das älteste, uns überkommene geistliche Schauspiel betrachtet. Hier begegnen uns zum erstenmal auch die vermutlich von Tutilo aus St. Gallen verfaßten Tropen, poetischmusikalische Zusätze im Zusammenhang mit einem dramatischen Handlungsablauf. Diese Tropen bilden den Kernpunkt des ganzen Osterzyklus. Der Engel am Grab fragt die den Herrn suchenden drei Marien: "Quem quaeritis in sepulcro, o Christicolae? und diese antworten: "Jesum Nazarenum crucifixum, o Caelicolae!" Nun verkündet der Engel die Frohbotschaft der Auferstehung: "Non est hic, surrexit, sicut praedixerat. Ite, nuntiate, quia surrexit de sepulcro!"* In einem Manuskript aus Saint Martial de Limoges (13) finden wir wenig später diese Tropen für die Weihnachtszeit abgewandelt: "Quem quaeritis in praesepe, pastores dicite?" fragt der Engel und die Hirten erwidern: "Salvatorem Christum Dominum etc. ..." - sowie einen dritten Tropus für das Fest des hl. Petrus mit der gleichen Rubrik: "Respondet: adsum Petrus!"** Weiter ausgeführt und um einige erzählende Sätze bereichert finden sich diese Tropen wieder in einigen liturgischen Dramen des XI. Jh. so im "Office des Pasteurs", im "Office du Sépulcre" (14) und im "Drame de la Nuit des Pâques (15), ein deutlicher Beweis dafür, daß wir hier wirklich die Keimzellen des geistlichen Schauspiels vor uns haben.

Ist in den spanischen "autos" die Eucharistie ein einziges Thema und Geschehensmitte, so sehen wir im geistlichen Drama des Mittelalters zwei Hauptmotive: Geburt und Auferstehung des Herrn. Spät erst fügt sich das große Passionsmotiv hinzu. Wir können demnach von zwei Zyklen sprechen, dem, der sich mit den Vorgängen zur Weihnachtszeit beschäftigt, und dem, der sich um den vorläufig nur im Symbol gezeigten Tod Christi und das österliche Auferstehungsgeheimnis bildet. Wir werden sehen, wie sich um diese beiden Kristallisationspunkte allmählich immer weiter greifende Stoffe anhäufen werden, wie Vor- und Rückgriffe in der chronologischen Reihenfolge der vita Christi vorgenommen werden, Rückgriffe früh schon ins alte Testament, Vorgriffe in die Apostelgeschichte, - bis es schließlich in den großen zyklischen Dramen des XV. Jh. zu einer Vereinigung beider Themenkreise kommen wird, mit einer Accentverlagerung von Geburt und posthumem Geschehen auf das öffentliche Leben und die Kreuzestat Christi.

Neben diesen beiden Zyklen bildet sich, teils unabhängig, teils in mehr oder minder losem Zusammenhang ein dritter Zyklus aus, der der Heiligen vita. Im XIV. Jh. tritt uns dann in den "Miracles de Notre-Dame" eine weitere Spielart des geistlichen Dramas entgegen.

1.) Der Osterzyklus:

"Quem quaeritis" ist sozusagen das erste Wort des geistlichen Iudus, Grablegung und Auferstehung des Herrn das erste Mysterium, das zum Mysterienspiel wird. Bald schon hört das "quem quaeritis" auf, ein Tropus vor dem Introitus zu sein und schiebt sich in die Zeremonie der Grablegung selbst, zu deren Hauptbestandteilen, der "depositio" und "elevatio", somit die "visitatio" tritt, die ihrerseits wiederum die verschiedensten dramatischen und textlichen Ausweitungen erfährt, so die berühmte Sequenz "Victimae paschali". (16) Victimae paschali bedeutet zwar eine Erweiterung des quem quaeritis-Textes, bringt jedoch kein neues dramatisches Motiv und dürfte zudem nicht vor dem XIII. Jh. in direktem Konnex mit dem Tropus gestanden haben. (17) Wir finden in der "visitatio" zwei dramatische Motive: die zum Grab eilenden drei Marien und die Verkündung der Auferstehung durch den Engel mit dem "ite, muntiate". Die Marien heben den Schleier vom Grab und entdecken, daß es leer ist. Hierauf entfalten sie die Leinentücher und breiten sie aus, um die Wahrheit der Engelsworte und ihre Freude zu demonstrieren. Der Dialog spielt sich zwischen den Marien und dem Chor ab, der die Jünger darstellen soll, zuweilen auch, wie in Narbonne, zwischen den Marien und zwei Vorsängern, "duo canonici tamquam apostoli". (18) Aus dieser Variante entwickelt sich dann der bekannte Lauf des Apostel am Grab, wobei Petrus als der Ranghöhere vor Johannes kommt. Diese Scene, die bereits ein erstes komisches Element in die Spiel-Zeremonie bringt, erscheint zuerst Ende des XI. oder Anfang des XII. Jh. in einem Augsburger Manuskript. (19) Einen weiteren, sehr wesentlichen Schritt bedeutet die Darstellung des auferstandenen Christus selbst, deren frühestes Zeugnis uns aus einem Prager Kloster des XII. Jh. kommt. Hinter den anderen Marien bleibt Maria Magdalena am Grab zurück; Christus erscheint ihr als Gärtner, - wie auf dem Gemälde Fontana Lavinias in den Uffizien - und nachdem er sich ihr zu erkennen gegeben hat, entzieht er sich ihrem "Rabboni! Rabboni!" durch das "noli me tangere". Der Text hält sich genau an die apokryphen Evangelien; noch wagt der fromme Verfasser nicht, in die mehr oder minder authentischen Schriftworte Eigenes einzufügen. In einem Spiel aus Fleury-sur-Loire, dem französischen Zentrum des liturgischen Dramas, erscheint Christus zweimal; einmal verkleidet "in similitudinem hortolani" darauf "in similitudinem domini" mit dem "labrum", der Auferstehungsfahne. Der ganze Text ist lateinisch; Prosa und Verse werden gesungen; das liturgische Drama ist ein "Melodrama", im Ursinn des Wortes. Die metrischen Hymnen tragen oft den Charakter der "planctus", Klagelieder,

die von den Marien angestimmt werden. Sie ähneln den Marienklagen des XIV. Jh., die in der französischen Poesie eine nicht unbedeutende Stellung einnehmen, und für die Entstehung der großen Passionen des XV. Jh. von Bedeutung sind.

Im Prager Manuskript finden wir einen ersten Einschub profaner Motive in diese streng an die Liturgie der Osterzeit gebundenen Iudi, - eine Episode, die auf keinerlei Schriftstelle beruht: Auf dem Weg zum Grab kaufen die Marien bei einem Händler, "unguentarius", vorläufig noch "persona muta", Öle und Salben für den Leichnam des Herrn. Dieser Besuch beim unguentarius wird später, besonders in Deutschland zum Anlaß für allerlei komische Einschübe und Scherze, - es ist eine jener Stellen, von denen aus die Profanierung des geistlichen Schauspiels ihren Anfang nehmen wird, ähnlich der Hirtenszene, der des Herodes und seiner Ratgeber, im Weihnachtszyklus.

Neben dem "quem quaeritis" haben wir im "peregrinus" des XII. Jh. einen weiteren Themenkreis aus der Osterliturgie der dramatische Bearbeitung erfährt. Aus Frankreich sind uns vier Beispiele davon erhalten; aus Saintes (20), aus Rouen (21), Beauvais (22) und Fleury (23). Die simpelste Version dieses Dramas ist die von Saintes; sie behandelt die Reise der Jünger nach Emaus und das Mahl dort. In Rouen tritt Maria Magdalena gegen Ende des Stückes noch zu den Jüngern. In Fleury und Beauvais kommt noch die wichtige Szene des ungläubigen Thomas und die Erscheinung Jesu hinzu. Vermutlich bildeten diese Spiele einen Teil der "processio ad fontes" der Osterzeit - der auferstandene Christus wird von einem Priester dargestellt, der gewöhnlich "cum cruce" die Prozession begleitet. Imitatio und representatio tauschen sich aus.

In einem langen Osterspiel, vermutlich normannischen Ursprungs, heute in der Bibl. von Tours (24) finden wir eine Zusammenkunft von "elevatio", "quem quaeritis" und "peregrinus". Die Handlung reicht von Pilatus, der Wachen vor das Grab Christi befiehlt, über die Marien mit Salbenkauf und planctus, die Erscheinung Christi vor Maria-Magdalena und den Jüngern zum Victimae paschali und Te Deum, die das Stück beenden. Hier wird bereits jene Tendenz zur Zusammenfassung der einzelnen Bilder und Szenen spürbar, die im Laufe der nächsten Jahrhunderte immer stärker in den Vordergrund treten wird.

Diese "Resurrection" des Manuskript von Tours ist das umfassendste liturgische Drama der Osterzeit. Das älteste französische Osterspiel dürfte das von Coussemaker unter dem Titel "La Nuit de Pâques" (25) veröffentlicht sein, sieht man von einem sehr einfachen Fragment ei-

ner Auferstehung des Manuskriptes von Saint-Martial de Limoges wegen der sehr unsicheren Datierung und des fragmentarischen Charakters ab. "La Nuit de Pâques" umfaßt die drei Marien am Grabe, das quem quaeritis und die Auferstehungsbotschaft des Engels. Beim Verlassen küssen die Frauen das Grab des Herrn. Christus erscheint: "Weib, warum weinst Du? Wen suchst Du?" fragt er und die mittlere der drei Frauen (medium trium mulierum) antwortet. "Sag es mir, Herr, wenn Du ihn (den Leichnam Christi) entfernt hast und ich werde ihn holen gehen!" Christus weist auf das Kreuz in seinen Händen: "Maria!" Ihn erkennend stürzt M-Magdalena zu Füßen des Herrn. Nach dem "noli me tangere" verschwindet Jesus; freudig verneigen die Marien sich vor dem Altar und singen, zum Chor gewandt: "Allelujah, der Herr ist auferstanden, auferstanden ist der starke Löwe, der Christ, der Gottessohn!" Daraufhin stimmt der Priester am Altar das Te Deum an. Das ist der einfache, sich noch ganz im liturgischen Raum bewegende Handlungsablauf. Auffallend sind die ausgeprägten Regieanweisungen: "mit gesenktem Haupt und raschen Schritten" eilen die Marien zum Grabe, "mit dem Finger" weist der Engel auf das leere Grab, Maria stürzt Jesu zu Füßen, "freudig" kehren die Marien zurück. Dialoge und Rubriken gehen ineinander über, - noch ist der ganze Text lateinisch.

Aus dem XII. Jh. ist uns ein, in verschiedener Hinsicht interessantes Auferstehungsspiel erhalten. (26) Das Fragment umfaßt nicht mehr als 366 Verszeilen; die Handlung beginnt mit Joseph von Arimathäa, der von Pilatus die Erlaubnis erbittet, Christus bestatten zu dürfen und endet mit der Entsendung der Soldaten am Grab. Im Prolog finden wir bereits 13 verschiedene Spielorte aufgeführt, ein Beweis für die schnelle Entwicklung der Inszenierungen im geistlichen Schauspiel. Ein weiteres Überraschungsmoment bildet die Unterbrechung des Dialoges durch narrative Einschübe in Versform, deren eigentlicher Sinn und Bedeutung bis heute noch nicht endgültig geklärt sind. Wahrscheinlich spielen diese "Regieanweisungen in Versform" die gleiche Rolle wie die Lektionen im zeitgenössischen Adamsspiel, nämlich die, die einzelnen Szenen miteinander zu verbinden. Ein eigener Schauspieler oder der "meneur du jeu" rezitierte diese Verse. Eine andere Hypothese ist die, daß das ganze Spiel nur zum Vorlesen bestimmt war. Der Text erinnert ein wenig an die Epen, - auch das Rolandslied besteht zu einem Drittel aus Dialogen - doch es fehlen die in solchen Fällen üblichen Satzschlüsse - oder Anfänge " ... sagte er", oder "er erwiderte ... " etc. auch entkräften die minutiösen Beschreibungen der Dekors diese Vermutung.

Geben wir ein Beispiel dieser gereimten Regiebemerkungen: Joseph spricht mit Pilatus, der Dialog wird plötzlich abgebrochen und es heißt:

"Dunt s'en alerent dous des serganz
Lances od sei en main portanz:
Si unt dit à Longin le ciu
Qu'unt trovê seant en un liu".*

Weiterhin ist es auffällig, daß diesem Drama jede Spur von Komik - so häufig in anderen Spielen - fehlt. Zahlreiche Evangelientexte, an den Rand des Manuskripts geschrieben, beweisen, wie sehr sich der Verfasser an seine Quellen hielt, Eigenes möglichst vermeidend. Auch der auf der Rückseite des Manuskripts mit "Bibel" angegebene Titel des Spiels weist darauf hin. Der Stil ist einfach, die Handlung flüssig und ohne Längen. Leider bricht das Manuskript vor der Auferstehung ab.

Ein textlich wesentlich ausgeprägteres Osternspiel ist das der Abtei Origny-Sainte-Benoîte. Das Manuskript stammt aus dem XIV. Jh.; die Texte sind älter und verschiedentlich überarbeitet. (27)

Dieses, für ein Frauenkloster bestimmte Drama ist teilweise schon in französischer Sprache geschrieben, vor allem sind, - seltene Ausnahme, denn hier hielt sich die lateinische Sprache am längsten - auch sämtliche Rubriken französisch. Noch verbleiben die traditionellen Gesänge zwischen Chor und Marien in der Kirchensprache, aber schon beim Salbenkauf beginnt die Vulgärsprache, um im Dialog zwischen Engel und Marien zwischen beiden zu wechseln, das quem quaeritis lateinisch, die Klagelieder und der Trost des Engels französisch.

Engel: Douce dame qui si plourês
Dites-nous ou volês aler.
...

M-Magdalena: Lasse, dolante, que ferai
De mon seigneur que perdu ai?
Je cuit de duel me tuerai
Dolante!

Ta mors au cuer grant duel me plante.

J'ai le cuer de duel abuvré,
Tost m'ont de mon Seigneur sevrê
Cil qui le m'ont à mort livré

Dolante!

Ta mors au cuer grand duel me plante!

Es liegt ein gewisses Pathos in dieser Klage, den "Marienklagen" ähnlich, eine gewisse Intensität in der ständigen Wiederholung des "Unselige"! Dein Tod hat große Trauer in mein Herz gepflanzt!" Seltsam jedoch mutet es uns an, in einem so ausschließlich religiösen Stück vom Selbstmordwunsch Magdalenens zu hören, ein Gedanke, der noch im 11. Jh. unmöglich gewesen wäre. Christus erscheint; die Worte des Herrn sind wieder in lateinischer Prosa, während die neugierigen Fragen der Apostel lateinische Verse sind:

"Dic nobis, Maria

Quid vidisti in via?"**

Victimae paschali und Te Deum beenden das Stück.

Alle Entwicklungsphasen des liturgischen Dramas seit dem XI. Jh. finden sich in diesen "Trois Maries" mehr oder minder angedeutet; in den ersten Anfängen kurze, streng an die Liturgie gebundene Texte in lateinischer Prosa, faktisch nichts anderes als eine Dialogisierung der Hl. Schrift, um einzelne Episoden aus apokryphen Evangelien bereichert. In der 2. Phase, etwa ab 1080 beginnen einzelne Verszeilen sich in die Prosa einzuschieben, - bald wird der Vers die Prosa verdrängt haben, wie später die Vulgärsprache das Latein verdrängen wird das profane Element das sakrale. Die Infiltration der französischen Sprache beginnt bereits um die Wende des XI. zum XII. Jh., die Aufnahme profaner Ideen und Bilder, heidnischer Vorstellungen und Sujets parallel dazu oder nur wenig später. In den "Trois Maries" sehen wir neben lateinischer Prosa lateinische und französische Verse, neben kirchlichen Texten, wie "quem quaeritis" und "noli me tangere", Szenen der Phantasie des Verfassers entsprungen, wie den Salbenkauf der Marien. Betrachten wir vergleichsweise dieselbe Szene in einem der ersten zyklischen Mysterien, in der Passion des Manuskripts Sainte Geneviève, Ende XIV. Anfang XV. Jh. (28) Das Auferstehungsdrama beginnt mit der Erschaffung des Menschen, dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies. "Abgestiegen zu der Hölle" befreit Christus die der Erlösung harrenden Seelen Adams und Evas und der Propheten. Nach einem Gespräch mit der Mutter Gottes, die mit "Madame" angesprochen wird, und es nicht über sich bringt, sie zu begleiten, gehen die drei Marien zum Grabe Jesu, nicht ohne vorher beim Händler Salben gekauft zu haben.

Der Engel empfängt sie:

Vous trois femmes, en voir vous dismes
 Le corps du juste crucefix,
 Jhesus de Nazareth, Diex fix
 Que vous quérez n'est pas ycy
 Partiz sans est et surreccy:
 Diex est vivans, jè n'en doubtez;
 Car il va vers celles parties,
 Et n'en veuillez estre esbaiez.
 Véez-cy le lieu ou il fut mis
 Morteil, mer Diex et homme vis
 Et vraiment s'en est alez. (29)*

Diese trockene, naive Auferstehungsverkündigung ist also aus dem so ungemein präzisen: "non est hic, surrexit! Ite nuntiate ..." geworden. Nun schiebt sich eine lange Unterhaltung der erwachten Wächter zwischen diese Szene und die Erscheinung Christi. Madeleine bleibt am Grab zurück, " geht weinend in den Garten, stürzt in die Knie und klagt: " Da erscheint Christus zwischen den Bäumen, Magdale-na erkennt ihn nicht, sondern bittet ihn, ihr zu sagen, wo Jesus ist. Während nun der Auferstandene sich zu erkennen gibt, kehren die anderen Marien zurück, Jesus gibt ihnen den Auftrag, den Jüngern und der Mutter die Botschaft der Auferstehung zu überbringen:

Or alez par afermement
 Revêler de cuer provêu
 Partout, quar vous m'avez vêu.
 Ce de mez apostres trouver,
 Sêurement les aprouver
 Qu'en Galilêé orront nouvelles
 De moy qui moult leur seront belles,
 Et je vous doint ma benêicon
 Et si voiz hors de soppecon
 Oster Pierre que pour moy pleure
 En une fosse où il demeure;
 Marie ma mère conforteray

.....***

So angesprochen und beauftragt eilen die Marien nach Galiläa, den Jüngern die Freudenbotschaft zu überbringen. Hier endet das Drama; der Peregrinus schließt sich nicht an.

Aus dem XV. Jh. ist uns noch ein, fälschlicherweise Jean Michel zugeschriebenes Auferstehungsspiel erhalten, mit einem Umfang von ca. 20 000 Versen (30) und einer Spieldauer von "3 Journées". Der erste Tag beginnt mit dem Tod des Herrn und endet mit dem Salbenkauf, Kreuzabnahme und Höllenfahrt Christi umschließend.

Die Teufelsszenen genießen in diesem Spiel, wie in allen Mysterien, besonderen Vorzug, Satan ist hier der Fürst der Hölle und nicht, wie zumeist, ein radausschlagender, Feuer und Rauch verbreitender, etwas skurriler Dämon. Der zweite Tag umfaßt die Himmelfahrt, die Erscheinung Jesu vor Maria und die Episode vom ungläubigen Thomas. Im Gespräch mit ihrem Sohn finden sich einige Verse von rührender Freude.

Maria: Estes vous là, mon fin coeur doux,
Mon douce fils, mon amy Jesus.
Vous soyés le tres bien venu.
Je vous adore et remercyé." *

Ernstere Szenen wechseln mit heiteren. Ein falscher Blinder, sein Diener und ein Bote, drei fröhliche Gefährten, singen volkstümliche Refrains wie

"Margot s'est enamourée
D'un gracieux valet" **

- religiöses und profanes Element halten sich die Waage. Der dritte Tag beginnt mit einem Gebet für den König René le Bon, langen Reden des Herrn an seine Apostel, in denen er ihnen den Aufbau seiner Kirche erklärt, die 10 Gebote, die 7 Sakramente etc. ... ein klarer Hinweis darauf, wie sehr die Spiele der Belehrung des Volkes zugeordnet waren. Nach der Himmelfahrt Christi und der Herabkunft des Heiligen Geistes nehmen die Jünger Abschied von der Mutter Maria und verstreuen sich über die Erde, vom Segen der Gottesmutter begleitet:

"Le Saint Esprit soit avec vous,
Mes chiers enfans, et vous adresse
En lieu ou vous ferés prouesse
Qui soit à la gloire et honneur
De Dieu le tout puissant Seigneur".***

Die Osterspiele waren die am häufigsten aufgeführten liturgischen Dramen. Mit zunehmendem Eindringen der Vulgärsprache jedoch verloren sie an Bedeutung, was in gewisser Weise am Thema selbst liegen mag,

dem die knappen, geprägten Tropen näher standen als die endlosen Dialoge in Unterhaltungsform über ein höchstes Geheimnis des Christentums. Dem Osterspiel hat, wie uns das Manuskript der Sainte-Geneviève beweist, die Vulgärsprache mehr geschadet als genützt, im Gegensatz zum Weihnachtsspiel, das gerade in der familiären Atmosphäre der heimischen Sprache seine reinsten Verse hervorbrachte. Immerhin hätten die Klagen der Marien am Grabe der dichterischen Imagination ein hinreichend interessantes Thema geboten, das aber nie in der Weise zur Aufführung gelangte, wie in späteren Jahrhunderten die Marienklagen, deren eine, aus der Greban'schen Passion eine gewisse Klassizität erreichte. In den zyklischen Dramen des XV. Jh. verblaßt die Auferstehungsszene vor der viel dramatischeren der Kreuzigung selbst und nimmt keinen größeren Raum mehr ein, als etwa die Auferweckung des Lazarus oder irgendeine andere Randepisode; in der Passion von Jean Michel wird sie völlig übergangen.

2.) Der Weihnachtszyklus:

Nicht weniger bedeutend für die Entstehung und Entwicklung der geistlichen Ludi sind neben den Zeremonien der Osterzeit die 12 Tage um die Weihnachtszeit, die "semaine joyeuse". Galt es dort, das Geheimnis der Auferstehung dem Volk vor Augen zu führen, so wird es hier die vornehmste Aufgabe der Verfasser und Theologen - was ja im Mittelalter häufig identisch war - sein, den Gläubigen und vornehmlich den Juden die Geburt Christi als die Inkarnation des wahren Messias aufzuzeigen, woran sich früh die Interpretation des Dogmas von der jungfräulichen Mutter Maria anschließt. Wir haben gehört, wie das "quem quaeritis" der Osterzeit auf die Weihnachtszeit transferiert wird: "Quem quaeritis in praesepe, pastores dicite!" (31) Dieser Tropus erscheint in St. Gallen, Limoges und Nevers. Eine Krippe wird hinter dem Altar aufgestellt - die Einführung der Krippe als christliches Attribut wird dem Hl. Franziskus zugeschrieben, doch darf es als erwiesen angesehen werden, daß der Brauch schon einige Jh. älter ist (32) - mit einem Schleier verhängt und daneben ein Bild der Gottesmutter aufgestellt. Das frühe Mittelalter scheute sich zunächst, Maria "par personnage" darzustellen, wie es ja zunächst auch Christus nicht darzustellen wagte, am wenigsten den Gekreuzigten. Nach dem Te Deum nähern sich fünf Geistliche, die Hirten darstellend, dem großen Westportal des Chores. Ein Chorknabe "in similitudinem angeli" singt die Frohbotschaft, andere das Gloria. Die Hirten nähern sich der Krippe, wo zwei Priester "quasi obstetrices", gleichsam als Hebammen das quem quaeritis anstimmen. Darauf folgt die Anbetung der Hirten. (33)

Nun beginnt allsogleich die Messe und die Hirten dirigieren den Chor (pastores regant chorum). So ist das "Drama" noch ein Teil der Messe selbst - im Grunde nichts anderes als eine erweiterte Zeremonie. Ähnlich wie das Grundmotiv der drei Marien am Grabe im Osterzyklus erfährt das Hirtenspiel die verschiedensten Erweiterungen, vor allem durch die Einbeziehung des Festes der Unschuldigen Kindlein vom 26. Dezember und das der Hl. Drei Könige vom 6. Januar in den unmittelbaren Weihnachtskreis. Zum Fest der unschuldigen Kindlein gehören die Spiele um Rachel und ihre Klagen, deren eine uns in einem Manuskript aus Limoges vom XI. Jh. erhalten ist. Die andere Geschichte aus dem Themenkreis der Epiphanie, die Anbetung der Könige, entwickelt sich zunächst unabhängig, um erst später eine Verbindung mit der der Hirten einzugehen. Diese Stücke heißen entweder "tres reges", "Magi", "Herodes" oder "Stella". Die einfachste Version eines "officium stellae" dürfte die des Manuskripts von Limoges sein. (34) Eine prosula singend treten die drei Könige in die Kirche, zeigen ihre symbolischen Geschenke, Gold, Weihrauch und Myrrhen und sehen den Stern, der ihnen voran an den Hochaltar zieht. Es folgt die Darbringung der Geschenke, ein Engel verkündet - nachträglich! - die Geburt Christi, singend ziehen sich die Könige in die Sakristei zurück. Dieser Text hat einen individuellen Charakter, während fast alle anderen Dramen dieser Art in einem "officium stellae" aus Rouen ihr Urmodell besitzen. Hier kommen die Könige, jeder aus einer anderen Himmelsrichtung und treffen sich vor dem Altar. Einer von ihnen deutet auf den Stern und sie singen:

- 1.) Stella fulgore nimio rutilat
- 2.) Quae regem regum natum demonstrat
- 3.) Quem venturum olim prophetiae signaverat (35)*

Die Könige geben sich den Bruderkuß - man sieht, wie die liturgische Gebärde ins Schauspiel hineinragt - und singen eine Hymne, die auch in der Version von Limoges wiederkehrt: "Eamus ergo et inquiramus eum offerentes ei munera; aurum, thus et myrrham".** Der Chor gibt eine erzählende Schilderung des Besuches der Weisen bei Herodes, - der um 1060 in Nevers wohl zum erstenmal "par personnage" die Bühne des geistlichen Dramas betritt und bis in die Passionsspiele hinein, ständig noch eine Ausweitung seiner Rolle erfahren wird.

Im "Evangélaire von Bilsen" (36) finden wir bereits den Besuch der Weisen bei Herodes, seinen Zorn, nachdem er die Schriftgelehrten befragt hat, seine leeren Drohungen. Er läßt die Hl. Drei Könige ins

Gefängnis werfen, gibt sie aber dann wieder frei, damit sie ihm unwissentlich den Weg zum neuen König weisen würden. Nach der Anbetung der Könige und der Hirten warnt der Engel die Weisen, nicht zu Herodes zurückzukehren. Zugleich mit einer Vervollkommenung der Inszenierung dringt in den Hirten- und Herodesszenen eine Sphäre des Komischen sowie des typisch Mittelalterlichen in die geistlichen Spiele ein.

In den beiden "Nativités" des Manuskripts 617 de Chantilly (37) aus dem XIII. bzw. XIV. Jh. blüht auch für das Theater die ganze innige, süße Lyrik der Epoche auf. Dieses harte Mittelalter, das so sehr an grausige Schauspiele im Leben wie auf der Bühne, an Turniere, Schlachten und Bürgerkriege gewöhnt ist, hat zuweilen, - wie auch in der Kunst der Gotik - eine milde, zärtlichintime Stimme. Von der naiven Natürlichkeit der Bilder flämischer Primitiver sind auch die Verse dieser Krippenspiele. In ungewohnter Frische und Helle treten uns die Figuren entgegen, fromm und ohne Tragik, als kämen sie eben erst aus der Kirche. Die Spiele weisen noch eine nahe Verwandtschaft zum liturgischen Drama auf, ohne jedoch deren Enge und Steifheit zu besitzen. "Die französischen Mysterien", sagt Cohen, "haben uns nicht verwöhnt mit solch unmittelbarer Beredtheit, einem so wahrhaften, ich möchte fast sagen: franziskanischen Überfluß religiösen Gefühls". (38) Wirklich durchweht ein Hauch franziskanischer, liebender Einfalt die einzelnen Szenen. So heißt es nach der Geburt des Jesuskundes:

"Joseph

en plourant de joie dist a Marie:
Benoite sur toute femme, permettez
que je puis adoireir
le fils de Dieu et le vostre tant desirez".

Und Maria erwidert:

"Mon père à vostre plaisir
le adoreis toute à loisir (39)*

Die Hirten, die vom Engel die Frohbotschaft erfahren haben, suchen ihre schönsten und seltensten Besitztümer zusammen, um sie dem Kind in die Krippe zu legen. Man hört die Pastoralen aus ihren Versen heraus, die so ungekünstelt sind, daß sie von jedem Hirten des Mittelalters gesprochen sein könnten. Es ist nichts anderes als die Anteilnahme der Armen an der sanften Glorie des Gotteskindes.

3. Hirte

"Et vous ma douche amye Elyson
il vous fault adorer cel enfachon
avecque vostre compaigne Mahai,
qui emporterat une anqueax;
et Troffeit, mon frere vous mande
que emporteis chascune une lampe.

Elyson:

Et a bien! tredoux frere!
Que Dieu vous met huy en bone heel!
Vechy de nois et pumes en nostre panthier,
qui nous demorat hier a poppeir
et se vous amies ung seul flaiotteax
vous series ung tres gentils pasturiar.

3. Hirte

Et de par Dieu j'en aie ung!*

Die Weisen treten auf; vor der Krippe übertreffen sie sich in Höflichkeitsbezeugungen, keiner will vor dem anderen das Jesukind begrüßen.

Schließlich beginnt Balthasar:

O salueure de monde
vos soies le bien venu!
O sire! comme est grande vostre humilité
quant il vus a t pleu venire en chi monde miserable
et maistre en unc pource estable!
vos qui asteis infinie en diunité,
vos asteis vullu restraindre en humanité;
vos qui asteis creature.
Vos qui astais seule immortel
vos asteis vullu faire mortel.
O Jhesus, fils de Dieu!
vos soies le bien venu! **

Es sei hier zum Vergleich dieselbe Szene aus der Passion der Grebans (40), einem Werk des XV. Jh. angeführt:

"Je te salue, roy du ciel plantureux,
fruit de salut, des riches plus eueux,
hors qui tresor bien ne se peust conquerre,
Sen biens mondains es nu et diseteux
et dehors pers povre enfant souffreteux,
tant as en toy que nul ne pust enquerre;
Car du plus hault de l'arche souveraine
es descendu en la vie mondaine,
juge et regent des presens et absens,
et non obstant que tous biens sont recens,
en toy, sauveur, ne temps ne les consomme,
present te fais d'or, de mirre et d'encens,
toy demonstrent roy, Dieu et mortel homme".*

Was hier an Bilderreichtum und Facilität gewonnen wird, geht an Innigkeit und ehrfürchtiger Vertrautheit verloren. Führen wir dazu nochmals die gleiche Szene aus dem Manuskript der Bibliothek Sainte Geneviève an. Dieses "Geu des Rois" bildet ein in sich abgeschlossenes kleines Drama im Rahmen eines, das Leben Christi von der Geburt bis zum Tod umschließenden Zyklus. Der Stil ist wesentlich primitiver und gröber als der des Manuskripts von Chantilly, wie uns der Vergleich zeigt, in ähnlicher Weise schon wieder in Erstarrung begriffen wie die gotische Plastik um diese Zeit.

Balthasar:

(s'agenouille devant Notre-Dame et puis die:)
Sires, enfès en humanité
Rois de roys en divinité,
Nez sà jus de mere sans pere,
Mais lassus de pere sans mere.
De mere nez temporelment
De pere perpetuelment,
A roy des roys, mercy vous cry.
Mon cuer vous dois, ainssy le dy
De bouche et sy vous fais homaige.
Et en signe de ce vous ai-je
Du plus bel de tout mon tresor
Qui voir est; j'aporte de l'or,
Car or sy appartient a roy ... (41) **

Außer den eigentlichen Weihnachtsspielen, - Hirten- und Dreikönigsspielen - gehören noch drei andere Dramen in den Themenkreis der Epiphanie: "Sponsus", "Drame des Prophetes" und "Representatio Adae".

Das liturgische "Sponsus" aus dem XI. Jh. ist im allgemeinen bekannt unter dem Titel "Die klugen und die törichten Jungfrauen", (42) und ist das älteste Dokument des Theaters, wo sich französische neben lateinischen Versen finden. Umschließt das Stück auch nichts mehr, was man mit "rein liturgisch" bezeichnen könnte, so ist das Thema doch ganz dem Evangelium des Hl. Mathäus, Kap. XXV, 1-13 entnommen: "Dann wird es mit dem Himmelreich sein, wie mit zehn Jungfrauen, die ihre Lampen nahmen und dem Bräutigam entgegengingen; fünf von ihnen waren töricht und fünf waren klug ..." Der Verfasser des "Sponsus" fügt dieser pathetischen und teilweise schon dialogisierten Parabel kaum etwas hinzu. Nur das Erschrecken und die Verwirrung der törichten Jungfrauen bei ihrem Erwachen, - die ausgebaute Szene des Dramas - findet sich in der hl. Schrift nicht vorgebildet. Mit unerbittlicher Strenge wird das Urteil über die Törichten gefällt.

Das "Drama" beginnt mit einem lateinischen Prolog, der Christus als Bräutigam einführt und die Jungfrauen zur Wachsamkeit aufruft. Das eigentliche Spiel eröffnet der Engel Gabriel, der in altprovençalisch die Aufforderung des Prologs wiederholt:

Oiet, virgines, aiso que vos dirum;
Aiseet presen que vos comandarum.
Atendet un espos, Jhesus salvaire a nom,
Gaire no i dormet!

Aisel espos que vos hor'atendet,
Venit en terra per los vostres pechet;
De la Virgine en Betleem fo net,
E flum Jorda lavet et luteet.
Gaire no i dormet! *

Durch die ständige Wiederholung des "gaire no i dormet!" kommt eine gewisse Spannung in diesen so lyrischen Text, der den Jungfrauen das Kommen des himmlischen Bräutigams ankündigt und sie auffordert: "Schlaft nur nicht!" Aber die Jungfrauen stellen die geheimnisvollen Öllämpchen beiseite und schlafen ein, bis ein Ruf sie jäh aufschreckt. Nun bemerken die törichten Jungfrauen, daß das Öl in ihren Lampen zu Ende ist und wenden sich in einer flehentlichen Klage an ihre klügeren Schwestern:

Nous compagnons du meme voyage
Et soeurs de la même race,
Quoique mal nous arrive, hélas!
Vous pouvez nous rendre au ciel!
Dolentes! chétives! nous avons trop dormi!

Partagez avec nous la lumière de vos lampes,
Ayez pitié de nous que fûmes insensées,
Afin qu nous ne soyons pas chassées des portes,
'Quand l'Epoux vous appellera dans sa demeure.
Dolentes! chétives! nous avons trop dormi! (43)*

Die klugen Jungfrauen bleiben ungerührt; in ihrer Verzweiflung wenden sich die törichten an einen Händler, der sie mit Verachtung abweist. In gleicher Weise wie vorher beim Engel das "Gaire no i dormet!" wiederholt sich nun am Ende jeder Klagestrophe das "Dolentes! Chétives! nous avons trop dormi". Während die törichten Jungfrauen den Händler um Mitleid anflehen, verschwinden die klugen Jungfrauen ins Reich Gottes. Plötzlich erscheint Christus, nicht erbarmend mit verzeihend ausgebreiteten Händen, sondern streng, fast drohend. In lateinische Verse sind die Worte des Herrn gefaßt, in einem, in der kirchlichen Poesie des Mittelalters häufig wiederkehrenden Rythmus. Die Prägnanz und Kürze Seiner Worte gibt die Bedrohlichkeit der Situation wieder:

"Amen disce
Vos ignosco,
Nam caretis lumine;
Quod qui perdunt
Procul pergunt
Hujus aulae limine".**

Diesen Worten fügt Christus eine Verfluchung in provençalisch hinzu:

"Alet, chaitivas! alet, malaureas!
A tot jors mais vos so penas livreas;
En efera ora seret meneias!""***

Es folgt die lapidare Anweisung: "Modo accipiant eas daemones, et praecipitentur in infernum". Zum erstenmal betritt der Teufel selbst die Bühne des geistlichen Theaters. Die letzte Regieanweisung läßt vermuten, daß die Inszenierung schon in einem fortgeschrittenen Entwicklungsstadium war, fand das Spiel auch aller Wahrscheinlichkeit

nach noch in einer Kirche statt. Wahrscheinlich wurde auch der ganze Text noch gesungen. (44) Die Parabel der klugen und der törichten Jungfrauen war auch ein beliebtes Thema der bildenden Kunst des Mittelalters. Die bekannteste Darstellung dürfte die des Straßburger Münsters sein.

An dieses Drama schließt sich in einem Manuskript von Saint-Martial de-Limoges unmittelbar das der Propreten Christi an, das ebenfalls zur Weihnachtszeit gespielt wurde und neben den Krippenspielen weiteste Verbreitung erlangte. Sehr früh bediente sich das Mittelalter des Alten Testaments als Prolog oder Vorspann zum Neuen, wußte es doch dieses als hinweisend auf das Kommen Christi. Von dieser Anschauung wird später bei den Passionen noch die Rede sein. Dreizehn Propheten werden nacheinander aufgerufen, das Kommen Christi zu verkünden: Isaias, Jeremias, Daniel, Moses, David, Habacuc, Simeon, Zacharias, Elisabeth, Johannes, Baptista, Virgil, Nabuchodonor und die Sybille. Dieses mehr rezitierte als gespielte Prophetendrama ist auf eine apokryphe Predigt des hl. Augustinus zurückzuführen. Später wird Bileam mit seinem Esel in die Prozession der Propheten eingereiht; daraus entwickelt sich das berühmte und berüchtigte "fête des ânes". Diese Prophetenprozession begegnet uns auch wieder in dem wohl bekanntesten geistlichen Schauspiel Frankreichs, dem Adamsspiel. (45) Cohen nennt das Auftauchen dieses Stückes mit Nietzsches Wort "Geburder Tragödie", und in der Tat haben wir hier vor uns das erste Drama in ausschließlich französischer Sprache (nur die Rubriken sind noch lateinisch und zudem eines der vollkommensten des geistlichen Theaters überhaupt. Die Sprache ist von einer Reinheit und Anmut des Stils, die uns daran erinnert, daß die zweite Hälfte des XII. Jh. das goldene Zeitalter der französischen Dichtung ist, in der sich der höfische Roman entwickelt. Dieses Stück ist, wie kein anderes Mysterienspiel, das Erzeugnis einer höfischen Kultur, wie der Ordo representationis erkennen läßt, der genaue Hinweise auf die Prächtigkeit der Ausstattung und der Kostüme gibt. "Von allen erhaltenen Stücken steht es in engster Beziehung zur Kathedrale. (46) Denn Dinge wie der Wunsch nach Schau, das Eindringen weltlicher Elemente in das Schauspiel usw. sind für die Beurteilung der Kathedrale als Kunstwerk durchaus nicht gültig, da sie die Attitüde verraten, in der die Teilnehmer am Gottesdienst und an den kirchlichen Festspielen auch dem Bau ... gegenübertraten". (47)

Da wir in nahezu allen Kapiteln auf das Adamsspiel als beispielgebend zurückkommen müssen, beschränken wir uns hier auf eine kurze Inhaltsangabe und die Wiedergabe einzelner Texte.

Wie die Kathedrale nach dem Dreiersystem aufgebaut ist - drei Portale z.B., so baut sich auch das Adamsspiel aus drei Teilen auf; es bildet eine Triologie: Adam und Eva, Abel und Kain, Prozession der Propheten.

Entstanden ist das Spiel zweifellos durch eine Ausweitung des Prophetendramas, eine Zurückverfolgung der biblischen Geschichte bis zu "Adam primus". Der Teufel im Paradies ist hier nicht der böse Dämon der Genesis sondern der galante Verführer des "roman courtois", der Eva anredet:

"Tu es fieblette et tendre chose,
e es plus fresche que n'est rose
tu es plus blanche que chistal
que nief qui chiet sor glace en val."*

Nachdem Eva endlich auf den Apfel aufmerksam geworden ist und fragt:
"Wie schmeckt er?" antwortet der Teufel: "Celestias".

"A ton bels cors, â ta figure
bien convendrait tel aventure,
que tu fusses dame del mond
del souverain del parfont,
Et sensez quanque a estre
que de tuit fuisse bone maistre".

Eva:

"Je ressemble Dieu tout-puissant
Tout ce qui fut et qui doit être
Sais-je trestout, bien en suis maître".

Teufel:

"Tu hésites par lacheté".**

Auf diese Herausforderung kann Eva nur antworten, indem sie in den Apfel beißt. Adam, der den Versuchungen des Bösen länger widerstanden hat: "Fui-tei de ci, tu es Sathan mal conseil dones!"*** läßt sich von Eva schließlich doch verführen. Kaum hat er in den Apfel gebissen, da erkennt er seine Schuld und ruft verzweifelt aus:

"Allas, pecchor, que ai-jo fait!"****

Der Engel vertreibt die ersten Menschen aus dem Paradies und die

Stimme Gottes verdammt sie zu ewigen Qualen, "wenn es mir nicht gefällt, Euch zu retten!" Während Eva zusammen mit Adam von den Teufeln ins Eegfeuer gezerzt wird, ist auf ihren Lippen schon nahezu eine Gewißheit der Rettung durch Jesus:

"Et cependant en Dieu est l'esperance
De ce pécheé y aura accordance,
Dieu nous rendra so grâce et apparence,
Nous tirera d'enfer par sa puissance".*

Die Begriffe von Hölle, Vorhölle und Fegfeuer gehen hier, wie häufig im Mittelalter, ineinander über. Nun folgen Abel und Kain, die das Land bestellen, wie vor ihnen Adam und Eva. In einer Arbeitspause bringen beide Gott ein Opfer dar, das Abels wird angenommen, das Kains verweigert vom Himmel. Dem Mord geht ein dramatischer Dialog voraus:

Kain: Abel, mors es
Abel: E jo porquei?
- Jo m'en voldrai vengier de tei ...
- En Dieu est tote ma fiance.
- Ne te porra de mort guenchir.
- Del tut me met a son plaisir.
- Vols oir porquei toscirai?
- Or le me di.
- Jo l'tei dirrai.
 Trop de fais de Dieu le privé.
 Por tei m'a il tot refusé,
 Por tei refusa ma offrande ...
- Si tu m'ocies, co iert a tort,
 Deu vengera en tei ma mort.**

Zornig erschlägt Kain seinen Bruder. Der Chor singt: "Ubi est frater tuus?" Gott erscheint und verflucht Kain, den die Teufel holen. Den dritten Teil bildet die Prozession der Propheten, deren jeder das Kommen Jesu ankündigt, bis schließlich der Vorsprecher in apokalyptischer Schau die 15 Zeichen des jüngsten Gerichts kundtut und das Volk auffordert, Buße zu tun. Über die ausführlichen Regieanweisungen, Dekors und Kostüme wird an anderer Stelle zu reden sein. Durch die lateinischen Rubriken und die Bindung an die Liturgie der Weihnachtszeit nimmt das Stück eine Zwitterstellung zwischen litur-

gischen Spiel und werweltlichem Mysterium ein, ist, wie Serpet sagt "un office extraordinaire, dramatique, exterieur". (48) Mit dem Adams-spiel beginnt und vollendet sich in einer ersten hohen Blüte das geistliche Schauspiel Frankreichs.

3.) Heiligenviten:

Unter dieser Bezeichnung seien all die Mirakel, Mysterien und sonstigen Spiele verstanden, die das Leben eines Heiligen, Märtyrers oder Bekenners, seine Wundertaten und seinen Tod zum Inhalt haben. Diese Spiele waren im Mittelalter überaus populär; jede Gemeinde, jede Stadt, jede Kirche und jedes Kloster hatte einen Schutzpatron, dessen Leben es auf die Bühne zu bringen wünschte. In einer Zeit, die reich war an großen Heiligen, - Thomas von Aquin, Bernhard von Clairvaux, Ludwig der Heilige, Jeanne d'Arc, um nur einige zu nennen, - lebte auch der schon historische oder der legendäre Heilige in voller Realität mitten unter dem Volk, das in vertrautem Gespräch mit ihm stand. Mit diesen Heiligen, die der mittelalterliche Mensch liebte und verehrte, beschäftigte sich mit Vorliebe das geistliche Theater.

Die "Legenda aurea" und andere Sammlungen von Heiligenviten lieferten die Unterlagen; früh schon bildete sich ein gewisses Schema für die Dramatisierung dieser "vies et histoires" aus. Da die historischen Fakten sich auf wenige Zeilen, zuweilen nur auf den Namen beschränkten, bot sich der Phantasie der Verfasser ein weites Feld, das jedoch nur selten auf die rechte Weise genützt wurde. Die hagiographische Gattung des geistlichen Schauspiels leidet mehr denn alle anderen an Monotonie und Wiederholung, an Schematisierung und leerer Übertreibung. Da der historische Fundus weniger als dürftig war, erzählte man über die Heiligen, was man wollte und glaubte auch, was man wollte. Niemand war verpflichtet, alle, auf der Bühne ausgebreiteten Legenden als Glaubenswahrheit hinzunehmen - noch Corneille sagt in seinem Polyeucte: "Wir schulden dem Leben der Heiligen nur fromme Verehrung;" aber nur zu willig verschlang das Mittelalter die blumenreichen Lebensschilderungen, die Berichte von heroischen Taten und ungezählten Wundern, die realistischen Darstellungen von Foltern und Hinrichtungen, nur zu gerne schmückte es die Portale und Fassaden seiner Kirchen mit den Statuen enthäupteter Bischöfe, gerädert Jungfrauen, erschlagener und gepöhlter Märtyrer. In diesem Bereich des christlichen Theaters tritt eine seltsame Mischung von Naturalismus, Realismus und Mystizismus am krassesten zutage.

Schon das liturgische Drama kannte die Heiligenspiele: Aus Fleury

sur Loire sind uns 4 lateinisch geschriebene Nikolausmirakel überliefert. (49) Ein weiteres Drama über den gleichen Heiligen stammt von Hilarius. (50) Das schönste Nikolausmirakel der französischen Literatur ist das von Jean Bodel (51) und stammt aus dem XIII. Jh. Es ist bereits in französischen Versen geschrieben, anmutig zugleich und dramatisch, originell und frei von theologisierenden Tendenzen. Dem Stück geht ein Prolog voran, der von einer, dem Spiel nicht unmittelbar zugehörigen Person, vermutlich dem "meneur du jeu" gesprochen wird. An dieser Stelle wird das Stück analysiert und eine genaue Inhaltsangabe gegeben, ist doch das Überraschungsmoment auf den Theater eine "moderne" Erfindung. Das Spiel beginnt damit, daß der Bote Aubéron dem König des Heiligen Landes die Nachricht überbringt, die Christen wären eingedrungen und überfluteten sein Reich. Entsetzt wendet sich der König mit einer Befragung an die Statue Terevagants, eines jener sagenhaften Götzen, die die mittelalterliche Dichtung den Moslems zuschrieb:

"Se je doi gaagner, si ri;
Et se je doi perdre, si pleure.
Senescal, que vous est advis?
Terevagan a plouré et ris.*

Ein zweites Mal werden wir über den Ausgang der Handlung unterrichtet: der Seneschal deutet das Orakel, daß der König zuerst siegen, sich dann aber zum Christentum bekehren werde. Der König ruft seine Emire zusammen und rüstet zum Krieg. Die Muselmänner trinken Wein und halten Gelage wie auf flämischen Bildern, während die Christen Gott um Beistand für ihre Sache anrufen. Die Szene gehört zu den schönsten, die das mittelalterliche Theater hervorgebracht hat:

"Sains sepulcres aie! Segneur, or du bien faire!
Sarrasin et païen viennent pour nous forfaire.
Vës les armes reluire: tous li cueurs m'en esclaire.
Or le faisons si bien que no prouche i paire.
Contre chascun de nos sont bien. C. par devise".**

Ein Engel kommt vom Himmel herab und beruhigt das Heer; er verspricht nicht den Sieg sondern die Glorie. Auf das Befragen der Christen: "Wer seid Ihr, schöner Herr, der uns so tröstet ... ?" antwortet der Engel:

"Angles suis a Dieu, biaux amis;
Pour vo confort m'a chi tramis.
Soiës-sœur, car ens es chiex
Vous a Diex fait sages esliex"

Die Christen ziehen in den Kampf mit den Heiden und fallen. Über dem Schlachtfeld stimmt der Engel einen Hymnus der Liebe und des Erbarmens an. Mommerquë und Le Roy glaubten in dieser Szene eine Anspielung auf die Niederlage des Heeres des hl. Ludwig bei Massoura zu entdecken.(52) Diese Hypothese ist jedoch ebenso unwiderlegbar wie beweisbar; sicher bilden die Kreuzzüge den unmittelbaren Anlaß zu dieser Art von Verwendung des Nikolausstoffes. Die Sieger finden nur einen einzigen Überlebenden, einen Greis, der vor der Statue des hl. Nikolaus knie und schleppen ihn vor den König, der ihn über die Wundermacht dieser Statue befragt. Der Christ preist die Tugenden des Heiligen und vor allem seine Wachsamkeit über alle Dinge, die man ihm anvertraut. In einer Laune will der König den Heiligen auf die Probe stellen und läßt durch den Ausrufers bekanntmachen, der Tresor des Herrschers sei offen und jeder könne sich daraus nehmen, was er wolle. Inzwischen wird der Christ im Gefängnis von einem Engel getröstet, der ihm sagt, der König würde sich bekehren. In einer Taverne streiten, spielen und saufen inzwischen Bettler, Diebe und Trinker. In a Unterhaltung geschieht im Jargon des Gesindels von Arras zur Zeit des XIII. Jh. und ist kaum verständlich. Drei der Diebe machen sich auf und entleeren den königlichen Tresor, um ihre Zeche bezahlen zu können. Gold- und schmuckbeladen kehren sie in die Taverne zurück. Aber der Diebstahl ist entdeckt worden und der König verurteilt den Christen zum Tod, weil sein Heiliger versagt habe. Während der Henker ihn mit wilden Flüchen überschüttet, erfleht der Christ den Beistand des hl. Nikolaus. Wieder erscheint der Engel und beruhigt ihn. Der Heilige tritt vor die Bettler und bringt sie unter Drohungen dazu, den Schmuck zurückzutragen. Das tun sie auch. Von diesem Wunder überwältigt läßt der König den Christen frei und bekehrt sich mit drei seiner Emire zum Christentum.

Weist auch das Drama neben einer Fülle von dichterisch und dramatisch bedeutenden Szenen einige für das Frankreich des XIII. Jh. besonders typische Züge auf, so dürfte die Bezeichnung "tragédie nationale", die Le Roy dem Werk gab, doch nicht ganz zutreffend sein. (53) Juleville sagt hingegen: "Der Dichter hat einen zu kurzen Atem, und seine Inspirationen sind nicht genügend durchklärt. Durch eine Caprice, durch Zufall beinahe wird er zuweilen sublim. Seine wahre Domaine ist die genaue und lebendige aber wenig poetische Wirklichkeit".(54) Und an anderer Stelle: "Zweifelloos ist in diesem Werk etwas Kühnes und Großartiges:

die Verbindung der tiefsten äusseren Pole der menschlichen Seele, des Höchsten und Sublimsten mit dem Vulgarsten und Grabsamsten, den Lusten und dem Bekenntnis und Märtyrertum die Betrübkens- und Cabaretiers vor Augen zu führen, mag vielleicht der Versuch einer Unmöglichkeit sein, ist aber keinesfalls der eines Dichters ohne Genie und "âme commune".

Ist das Nikolausmirakel auch nicht das typischste für diese Gattung, da es ja nur ein einzelnes Wunder des Heiligen zur Darstellung bringt, so ist es doch das wertvollste und originellste. Alles sehr anheimlich in anderen Spielen die Heiligen, die Jahrhunderte und die Untertanen überall begegnen wir den gleichen grausamen Tyrannen, Herrkern und Ferknechten, den gleichen Wundern, mehr oder minder "ex machina", den gleichen endlosen Prozessen, der gleichen Reliquienverehrung und den gleichen Wundern. Den Aufbau solchen Spieles zu zeigen, sei noch in Stichworten eine Inhaltsangabe des Mysteriums des hl. Martin von Andrieu de la Vigne (55) gegeben.

Der Vater des hl. Martin, ein Soldat nachster Sorte, ein mittelalterlicher Landsknecht beinahe, beklagt sich darüber, daß sein Sohn zu mild sei und ein zu ehrenvolles Leben führe. Martin, der seinem Vater zuliebe ebenfalls Soldat geworden ist, wird im römischen Lager von seinen Gefährten ebenso verspottet wie von seinem Vater. Die Lästerungen und frechen Anspielungen verdoppeln sich, nachdem die Soldaten gesehen haben, wie Martin mitten im Winter auf dem Weg nach Amiens seinen Mantel zerschneidet, um die eine Hälfte einem frierenden Bettler zu reichen. In der Nacht nach diesem Vorfall erscheint Jesus im Schlaf dem zukünftigen Heiligen und er trägt den Mantel, den Martin dem Armen gegeben hat. Diese Vision bestimmt ihn dazu, sich taufen zu lassen. Er bekehrt seine Mutter und viele andere. Der Bischof von Tours ist soeben gestorben; die Bevölkerung wünscht sich keinen anderen Bischof als Martin, der vor so großen Ehren in ein Kloster geflüchtet ist. Ein Bauer, der von seiner Mildtätigkeit weiß, nimmt es auf sich, den Heiligen in die Stadt zurückzubringen. Unter dem Vorwand, seine sterbende Frau wollen ihm beichten, bringt er Martin dazu, sein Asyl zu verlassen. Das Volk bemächtigt sich seiner, schleppt ihn in die Kirche, wo er zum Bischof gesalbt wird, gegen seinen Willen. In der Nähe von Tours steht eine kleine Kapelle, in der die Gebeine eines Märtyrers aufbewahrt und vom Volk verehrt werden. Martin zweifelt an der Authentizität dieser Reliquien und bittet Gott um ein Zeichen. Ein schreckliches Gespenst erscheint und verkündet dem Bischof, daß der angebliche Märtyr niemand anders sei, als ein Bösewicht, der einst für seine Verbrechen hingerichtet worden sei. Vor den Augen des Volkes läßt Michael die

Kapelle zerstören. Das Stück endet mit dem Tod des Heiligen auf offener Bühne. Welch ein Thema für einen Dramatiker! Welche Platteiten aber füllten diese "Werke" des Stückes aus! Welch ein Tremat - könnte man bei der meisten dieser Heiligenspiele sagen und man bedauert, daß das Theater des Mittelalters nicht ein dramatisches Genie hervorgebracht hat sondern von wenigen Ausnahmen, Bodel, Rutebeuf, Greban abgesehen, nur Mittelmäßigkeit.

Neben dialoghaltenden und dramatisierten Heiligenviten findet sich noch eine geringe Anzahl von Stücken, deren Treten weder der heiligen Schrift noch der Hagiographie entlehnt sind, so ein "Mystère du Siège d'Orléans" und eine "Destruction de Troie" von Jacques Millet, das einzige rein profane Stück, das nach Aufbau und Namen auch zu den Mysterien gerechnet werden muß, das einzige Spiel nach einem antiken Vorwurf, das vor der Renaissance auf der französischen Bühne und in französischer Sprache auftaucht.

Mehr noch als Weihnachts- und Ostenspiele, als Marienmirakel und Passionen sind die Heiligenspiele das große, bunte Bilderbuch mittelalterlicher Lebens- und Glaubensformen.

4.) Die "Miracles de Notre-Dame":

Der Bericht über ein von der Mutter Gottes oder einem Heiligen erwirktes Wunder nannte das Mittelalter "Miracle", mag es sich dabei um eine in Prosa oder Versen geadtete Erzählung handeln, eine historische Begebenheit, eine Legende oder um reine Erfindung; der Name blieb, als das Theater sich dieser Themen bemächtigte, vor allem im XIII. und XIV. Jh., wenn uns auch aus der Zeit des liturgischen Dramas schon verschiedene Mirakel überliefert sind, so die lateinischen Nikolausdramen aus Fleury-sur-Loire, und die Nachricht von der Aufführung eines Mirakel über die hl. Katharina aus Dunstable, England um 1100. Oft wurde, da das Mittelalter keine Trennung der einzelnen Genres kannte, "Miracle" genannt, was in Wirklichkeit Mysterium, Heiligenspiel, Moralität oder ähnliches war und oft "jeu", was nach Wesen und Komposition Mirakel wäre. Wir wollen uns auf die "Miracles de Notre-Dame" beschränken, auf eine kurze Interpretation der Stücke, deren Gemeinsames die gradenreiche Intervention der Mutter Gottes in einer schwierigen Situation ist. Es geht um das frühe "Miracle de Théophile" von Rutebeuf (56) und um die 40 "Miracles de Notre-Dame" des Manuskripts de Cangé. (57)

Mit dem XII. Jh. hebt eine immer stärker hervortretende Bewußtwerdung der Frau an, der "grande négligée" frühen Mittelalters, im sozialen, gesellschaftlichen, politischen, künstlerischen und religiösen Leben.

Aus der Peripherie, in die Religion und Gesellschaft sie gedrängt hatten, tritt sie nun in den Kreis, wird zum Mittelpunkt höfischen und künstlerischen Lebens und dies in einer Weise, wie es wohl in keinem Jahrhundert vorher oder nachher der Fall gewesen sein mag. In Eleanore von Aquitanien, in Marie de France tritt uns das neue Frauenbild entgegen, ein zugleich fürstlich-starkes und lyrisch-zerbrechliches Bild; der höfischen Gesellschaft entdeckt es sich als Hêloïse und in den bunten Frauengestalten des Rosenromans, dem gläubigen Volk als "Eva prima", die im Adamsspiel die geistliche Bühne betritt und als "Eva secunda", als Gottes Gnade verwaltende und verteilende Notre-Dame. Fra Angelico malt seine blassen, edlen Madonnen; die Kathedralen entstehen; sie tragen den Namen, den das ritterliche Jahrhundert der Mutter des Herrn gab: Notre-Dame de Chartres, Notre-Dame de Paris, - das erste, französisch geschriebene Mariengedicht entsteht, der erste polyphone Hymnus ist auf die Gottesmutter verfaßt, das erste, Maria gewidmete Mirakel "par personnages", das "Miracle de Thêophile" - "Juwel der dramatischen Literatur des XIII. Jh.", wie Cohen es nennt. (58) Die Geschichte Theophiles, eines ehrgeizigen Priesters, der durch die Mißgunst seines Bischofs seines Amtes verlustig geht und daraufhin seine Seele dem Teufel verschreibt, bis er nach 7 Jahren von wilder Reue erfaßt, von Notre-Dame aus den Verpflichtungen des Paktes mit dem Bösen entlassen wird, war unter der Christenheit des Mittelalters äußerst populär. Spuren dieser Legende finden wir in allen Künsten, in der Poesie ebenso wie in der Skulptur und Glasmalerei. Die bekannteste Darstellung aus dem Bereich der bildenden Künste ist die an der Nordseite von Notre-Dame de Paris eine wahre Versteinerung des Rutebeuflischen Dramas, ohne dessen Hilfe verschiedene Darstellungen nicht zu interpretieren wären. Das Stück ist kurz, es umfaßt nur 666 Verszeilen und setzt sich aus verschiedenen einzelnen, nur lose miteinander verbundenen Szenen zusammen. Die Sprache ist von überwältigender Reinheit in Ton und Rythmus, wenn auch einige Entgleisungen im Text, wie Marias Drohung an den Teufel "Und ich werde Dich windelweich prügeln" nicht selten sind.

Das Stück spiegelt die Auffassung des Mittelalters von der Revolte des Menschen gegen die göttliche Ordnung, wobei es Theophile niemals in den Sinn kommt, daß Ungläubigkeit Grund und Ursache von Ungehorsamkeit und Auflehnung sein könnten. Der Verlust des Glaubens scheint dem mittelalterlichen Menschen eine völlige Unmöglichkeit, ja Absurdität. Es ist nur möglich, sich gegen die Gebote dieses Glaubens zu vergehen. Trotz thematischer Anklänge ist Theophile kein Dr. Faustus, der bis zur Verzweiflung an allem zweifelt, weil er alles zu kennen

glaubt; Theophile ist gläubig, aber die Versuchung ist stärker: der Wunsch nach Rache und Macht. Nur deshalb wird er zum Mitverschworenen des Teufels gegen Gott. Mit einem Zornausbruch des beim Bischof in Ungnade Gefallenen beginnt das Stück:

"Ahi! Ahi! Diex, rois de gloire,
Tant vous ai eu en memoire,
Tout ai doné et despendu,
Et tout ai aus povres tendu.
Ne m'est remer vaillant. 1 sac
Bien ma dit li évesque: "eschac",
Et m'a rendu maté en l'angle;
Sanz avoir m'a lessié tout sangle ... "**

In seiner Empörung und Verzweiflung sucht Theophile einen gewissen Salatin auf, der, wie der Text sagt: "mit dem Teufel sprach, wann er wollte". Dieser Zauberer verspricht ihm die Wiederherstellung seines Amtes und seiner Ehre, wenn er dareinwillige, Gott zu leugnen, und sich dem Teufel zu überlassen. Theophile zögert, verschiebt die Entscheidung auf den nächsten Tag. Eine wilde Angst befällt ihn: soll er Gott verraten oder - auf seine Rache verzichten?

"Or dit qu'il me fera ravoir
Et ma richesse et mon avoir;
Ja nus n'en porra riens savoir.
Je le ferai.
Diex m'a grevé, je le greverai;
Jamés jor ne le servirai:
Je li ennui.
Riche serai se povre sui.
Se il me het, je harrai lui
Preigne ses erres
Que il face movoir ses guerres;
Tout a en main et ciel et terres;
Je li claim cuite,
Se Salatins tout ce m'acuite
Que il m'a promis".**

Ehrgeiz und Rachegeüste treiben ihn anderntags, den Pakt zu unterzeichnen. In einem wahrhaft diabolischen Monolog nennt Satan die Bedingungen:

"Théophiles, biens douz amis
 Puis que tu t'est entre mes mains mis,
 Je te dirai que tu feras.
 Jamés povre homme n'amerás
 Se povres hom sorpris te proie
 Tourne l'oreille, va ta voie.
 S'aucuns vers toi s'umelie,
 Respon orgueil et felonie
 Se povres demande a ta porte,
 Si garde qu'aumosne n'a porte
 Lai les biens et si fais les maus"

Der Teufel verschwindet und wir sehen den Bischof seinen Diener beauftragen, nach Theophile zu suchen, um ihn wieder in sein Amt einzusetzen. Der Dichter, Rutebeuf, wollte wohl damit die sofortige Wirksamkeit des Paktes andeuten, die Hilfe des Bösen, die ebenso pünktlich ist wie die des Himmels. Von Augenblick zu Augenblick hat der Bischof seine Meinung geändert und Theophile auch. An die Stelle der gerechten, oder zumindest begreiflichen Empörung ist nun die pure Börsartigkeit getreten. Mit verächtlichen, häßlichen Worten empfängt er den Diener und übernimmt wieder sein, nun wesentlich erweitertes Amt, in dem bald die bloße Willkür herrscht. Theophile, zuerst selbst ungerecht behandelt, wird zum ungerechtesten aller Richter.

7 Jahre sind verstrichen. Nun wird er plötzlich von wilder Reue über seine Untaten erfaßt: "Ha! Laz, que pourrai devenir? ... Que ferai, las!" Schreckliche Vorstellungen seiner in der Hölle verbrennenden Seele plagten ihn. Aber er wagt es nicht, sich an Gott unmittelbar zu wenden, - in einer Kapelle wirft er sich der Mutter Gottes zu Füßen und es folgt eines der schönsten Mariengedichte dieser Zeit:

"Sainte roine belle,
 Glorieuse pucelle
 Dame de grace plaine
 Par qui toz bien revele
 Qu'au besoing vous apele.
 Delivrez est de paine,
 Qu'a vous son cuer amaine
 Que perdurable raine
 Arra joie novele
 Arousable fontaine

Et delitable et saine,
A ton Filz me rapele".*

Gerührt von diesen Klagen erscheint Maria vor Theophile, spricht mit ihm, zuerst streng, fast hart, dann aber mit Wärme und voll Erbarmen. Sie verspricht dem Unglücklichen, dem Teufel den Pakt wieder zu entreißen. Nicht ohne Drohungen weicht der Teufel der höheren Gewalt der Jungfrau, die das verhängnisvolle Dokument an Theophile zurückgibt unter der Bedingung, es dem Bischof zu überreichen, damit er dem Volk zur Abschreckung und Warnung den Pakt vorlese.

Wenn auch Juleville in seiner Untersuchung über das Drama sagt: "la vie manque un peu" (59) gehört der "Théophile" wegen seiner sprachlichen Schönheiten und dramatischen Dichte doch zu den Meisterwerken des geistlichen Dramas und kann einem "Jeu de Saint Nicolas" und dem Adamsspiel ebenbürtig zur Seite gestellt werden. Die Urteile der Kenner sind geteilt. Alfred Jeanroy: "Es ist lyrisch, nicht dramatisch", Joseph Bédier: "Das Mirakel des Theophilus ist hinreißend", Léon Clédat: "Ein verfehltes Stück!" (60)

Das "Miracle de Théophile" ist der Vorläufer einer ganzen Reihe von ähnlichen Dramen. Die meisten finden wir im Manuskript Cangé gesammelt. Die Länge dieser Marienmirakel schwankt zwischen 1000 und 3000 Versen, die Themen sind den verschiedensten Quellen entnommen und greifen in alle Jahrhunderte; dennoch ist eine gewisse Einheitlichkeit bewahrt, die durch das ständig gleiche Eingreifen der Mutter Gottes, mehr oder minder in Form einer "dea ex machina" in das irdische Geschehen bewirkt wird. In jedem Stück steigt Maria ein-oder zweimal, von Engeln oder Heiligen begleitet, auf die Erde, um eine Wirrnis zu bereinigen, ein Verbrechen zu verzeihen, eine Schuld zu vergeben, eine Verstrickung zu lösen. Diese Stücke, "zugleich mystisch und galant", wie Magnin (61) sehr zu Recht sagt, dienten ausschließlich dem Lob und der Verherrlichung der Notre-Dame, zuweilen jedoch in einer Weise, die uns Heutige mit Verwunderung, wenn nicht mit Bestürzung erfüllt; denn die mittelalterlichen Verfasser hielten sich nur allzu getreu an das Wort: "la pitié absout tous les crimes" und wandten es reichlich unbekümmert bei allen Verbrechen, selbst den schlimmsten, an.

Die meisten Stücke sind von einer Predigt begleitet, was zunächst die Vermutung nahelegte, sie könnten in einer Kirche aufgeführt worden sein, wozu indes die Themen wenig geeignet wären. Diese Predigten sind jedoch - wie sich herausgestellt hat - rein fiktiver Natur, sie gehören zur Handlung, ähnlich wie die Parabasen in den Kommodien

des Aristophanes.

Über den literarischen und künstlerischen Wert sagt Juleville: (62) "Die Kompositionskunst in diesen Stücken ist wenig mannigfaltig, - zuweilen findet sich eine Szene von echtem Pathos, die Stil zeigt, Kraft und Lebendigkeit, nirgends jedoch kommt es zu einem wahrhaft dramatischen Vorgang. Nirgends erweist sich die Kunst, eine Person auf der Bühne zum Leben zu erwecken, oder mit Verve eine Intrige zu entwirren ... Vielleicht war die, dem Mittelalter unbekannte Einteilung des Stückes in einzelne Akte und Szenen für die Verfasser von Nachteil".

Historische, halbhistorische, biblische, legendäre, erfundene, himmlische und höllische Gestalten bevölkern die Bühne. Die Zeit, in der die Handlung spielt, reicht von der Antike über die Zeitwende - auch die Geburt Jesu ist Thema eines Mirakels - bis in die unmittelbare Gegenwart. Unaufhörlich wechselt der Ort der Handlung, 100 verschiedene Städte und Plätze umspannend, von Spanien bis zum Orient und von Schottland bis nach Italien. Die ganze Weltschau des Mittelalters hat ihren Ausdruck in diesen Spielen gefunden, das historische Wissen und das geographische, die künstlerische, politische, soziale und gesellschaftliche Struktur der Epoche tritt hervor. Nach dem Gesetz, dem alle aufkeimende Kunst unterworfen ist, findet sich jedes Ereignis, jede Person, - zu welcher Zeit sie gelebt haben mag - in die historische Gegenwart des Frankreich des XIV. Jh. versetzt, seinen Gesellschaftsformen, Sitten und Gebräuchen unterworfen,

Der Marienkult, der um diese Zeit in voller Blüte steht, entgeht auch in den Mirakeln kindischen oder gefährlichen Übertreibungen nicht. Die Namen, die die Dichter der Mutter Gottes gaben, "Zuflucht der Sünder, Helferin der Unglücklichen etc." wurden so absolut, so wörtlich aufgefaßt, daß die Jungfrau auf der Bühne des geistlichen Theaters allmählich zum Werkzeug der Gerechtigkeit Gottes herabsank, zur Vermittlerin oder Überbringerin seines Erbarmens. Der schlimmste Sünder, der in der Stunde der Not, gleichsam als letzte Rettung die Mutter Gottes anruft, wird gerettet, man möchte fast sagen "malgré Dieu". Diese Vorstellung geht so weit, daß z.B. in einem Spiel ein Adeliger, der seine Frau an den Teufel verkauft hat, zwar Gott leugnet, aber nicht die Jungfrau Maria, und deshalb von ihr die Vergebung seiner Sünden erfährt.

In diesen Kult mischt sich schon früh eine gewisse Taktlosigkeit, (die letztlich nicht mit Ehrfurchtslosigkeit identisch war), die es

wagte, die Würde der Gottesmutter anzutasten, indem sie sie in irdische Abenteuer verstrickte, und ihr eine Nachsicht mit den Verbrechern und Sündern andichtete, die auf uns heute zuweilen befremdend wirken muß. Wenn z.B. die Königin von Portugal, nachdem sie zwei Menschen getötet hat, von der Jungfrau gerettet wird, während ihr Beichtvater, der mit ihrem Einverständnis das Beichtgeheimnis gebrochen hatte, bei lebendigem Leib verbrannt wird, so wehrt sich im christlichen Bewußtsein doch etwas gegen diese Auffassung der alleserwirkenden Reue, die zudem in den meisten Fällen wenig glaubwürdig dargestellt wird, und eher einem geschickten "truc", einer Berechnung gleicht als einem religiösen Vorgang. Gezeigt werden soll dem Volk die Notwendigkeit und Herrlichkeit von Reue und Buße und jedes Theater das moralisierende Tendenzen verfolgt, muß notwendig übertreiben, wobei diese Übertreibungen oft so weit gingen, daß sie das Gegenteil von dem ursprünglich gut Gewollten erreichten. Man sündigte schon "à conto" dieser Reue und Vergebung: Eine Äbtissin etwa hat gefehlt, Notre-Dame errettet sie vor der Schande; trotzdem bekennt sich die Äbtissin vor ihrem Bischof. Diese Offenheit ist loblich, man ist nur überrascht, daß sie so prompt und üblig belohnt wird: Statt die Sünderin zu bestrafen, nennt der Bischof sie eine Heilige und schickt sie als Oberin in ein größeres Kloster.

Es gibt aber auch Stücke, wo die Schuld erst nach langem Abtragen und Verbüßen getilgt wird, so in dem Miracle "Robert le Diable" dessen kurze Inhaltsangabe hier stellvertretend für die Miracles de Notre-Dame stehen soll:

"Hier beginnt das Miracle de Notre-Dame von Robert dem Teufel, Sohn des Herzog der Normandie, dem auferlegt wurde für seine Untaten den stummen Narren zu spielen, bis Notre-Dame sich seiner erbarmte und er die Tochter des Kaisers heiratete", - heißt es in der Einleitung. Das Stück umfaßt 2060 Verszeilen und hat 47 handelnde Personen "plus einigen Geistlichen".

Robert der Teufel ist eine jener legendären Gestalten, die die Poesie des Mittelalters beschäftigten, - die "Croniques de Normandie" feiern ihn als historische Person.

Der Inhalt ist folgender: Der Herzog der Normandie wirft seinem Sohn Robert das schlechte Leben vor, das er führt. Der Sohn antwortet, daß es sich nicht lohne, Gutes zu tun und plündert weiter Klöster und tötet alle, die sich ihm in den Weg stellen. Auf die lauten Beschwerden seines Volkes hin erklärt der Herzog schließlich seinen Sohn für vogelfrei. Roberts Wut wächst. In dem Wald, in dem er lebt, findet er

betende Eremiten und tötet sie. Ein Vorübergehender gibt ihm Kunde, daß seine Mutter auf dem Schloß von Arques weile; mit gezücktem Schwert stürzt er vor sie, die sich furchtsam vor dem Wüten ihres Sohnes verbirgt. Der Anblick dieser zu Tode geängstigten Frau läßt Robert für einen Augenblick zur Besinnung kommen: "Warum bin ich so böse" fragt er sich? Da eröffnet die Herzogin ihm ihr furchtbares Geheimnis: da sie vom Himmel kein Kind bekommen konnte, habe sie Robert dem Teufel abverlangt. Diese Eröffnung wirft die ganzen Schrecken der Verdammnis in Roberts Seele, er eilt nach Rom, um vom Papst die Absolution zu erbitten, die ihm wieder wegen der Schwere der Untaten verweigert. Ein Einsiedler nimmt sich Roberts an: mit Hilfe Gottes, der Engel und Mariens, kann er Robert die Art der Buße verkünden. Er soll am Kaiserhof die Rolle des Narren spielen und darf nicht sprechen, bis ihm vom Himmel ein Zeichen gegeben würde. Freudig tut Robert, wie ihm geheißen, belustigt Kaiser und Volk an der Tafel, gestikuliert, lacht, schweigt. Der Herrscher hat Mitleid mit dem angeblichen Trottel und schickt ihm einen Knochen mit Fleisch. Robert, der gelobt hatte, nur das zu essen, was die Hunde bekämen, wirft den Tieren den Knochen zu und macht ihn ihnen dann streitig.

Die Heiden überfallen das Land; in großer Not ruft der Kaiser alle zu den Waffen. Als unbekannter Ritter zieht Robert im Gefolge des Kaisers auf Geheiß Gottes ins Feld und schlägt zweimal die Feinde, kehrt jedoch unmittelbar nach dem Sieg wieder als Narr zu seiner Lagerstatt unter der Treppe zurück. Die Tochter des Kaisers, zur selben Stunde auf wunderbare Weise von ihrer Stummheit geheilt, weiß den Narren als den im ganzen Reich gesuchten siegreichen Ritter und verrät ihr Geheimnis dem Vater. Der Einsiedler kommt und gibt Robert die Sprache zurück, worauf dieser sich endlich als Fürstensohn zu erkennen gibt und vom Kaiser Tochter und Reich erhält. Den Anschauungen des Mittelalters gemäß, deren Heiligenideal sich in der Person des Einsiedlers, des weltabgeschiedenen lebenden Menschen, des Anakreonten verkörpert, will Robert lieber dem Eremiten in die Einsamkeit folgen, fügt sich dann jedoch, auf dessen Weisung, in Heirat und Herrschaft.

Ebenso wie die Engel, wie Jesus und Gottvater, greifen in den anderen Mirakeln die Teufel selbst in die Handlung ein und mischen sich in die Szenen des Alltags; - die Menschen erleben sie als Realität und sind über ihre Anwesenheit weder erschrocken noch erstaunt. Wie im "Miracle de Théophile" ist Satan der Gegenspieler der Mutter Gottes; er wendet sich sogar an Gott selbst um Gerechtigkeit, in den Fällen, wo er "legale" Pakte mit Menschen schließt, die ihm dann die helle Gewalt der Notre-Dame wieder vernichtet. Solche Prozessszenen finden

sich häufig auf der mittelalterlichen Bühne; sie entsprechen dem Zeitgeschmack für juristische Spitzfindigkeiten und langatmige Plädoyers. Es ist dies ein markanter Zug der Epoche, in der Barthole nach allen Regeln der Jurisprudenz seinen großen "Processus Satanae contra Virginem, coram judice Jesu" verfaßte. Gott muß zwischen Maria und Teufel Recht sprechen; wie aber könnte er den bewegenden Bitten seiner Mutter widerstehen:

"Je te couchay de ces mains belles,
Je t'alettay de ces mamelles,
En vivant fu morte avec toy
Quant en croix mourus. - Ehtends moy,
Doulx filz Jhesus!" (63) *

Jesus entscheidet - wie könnte es auch anders sein, für seine Mutter und für die arme Seele. Die Teufel aber behaupten, Jesus sei ungerecht, er habe nur Angst vor seiner Mutter:

"Si lui faisoit riens de contraire,
Il ser vit batuz au retour"!**

"Nichts erscheint in diesen Dramen natürlicher als das Übernatürliche", meint Juleville. (64) Die innige Nachbarschaft, in der der mittelalterliche Mensch mit den Geistern von Himmel und Hölle wohnt, überrascht uns immer wieder. Er würde sie nicht auf der Bühne darstellen, entspräche es nicht seinen realen Glaubensvorstellungen. Eine tiefe Weltverachtung und Weltflucht wirft ihre Schatten auch über die Bühne dieser Zeit. Finden wir im XIII. Jh. noch überall ein inneres Gleichgewicht und jene christliche "sérénité" auf der einen, - übermütigen "esprit gaulois" und Lebensfreude auf der anderen Seite, so zittern hier die Erschütterungen, denen Frankreich im XIV. Jh. ausgesetzt war, in jedem Stück nach: Trauer, Wehmut und dunkler Mystizismus, - die Nachklänge von Poitiers, die Verbannung der Päpste in Avignon, die ersten dunklen Töne der Jaquerie, die Gefangennahme des Königs. Mit dem zu Ende gehenden Jahrhundert erscheint nun der gekreuzigte Christus auf der Bühne des geistlichen Theaters in Frankreich.

5.) Die Passionen:

Es ist ein seltsames Phänomen der Geschichte des geistlichen Theaters daß die dramatischste Begebenheit des Heilgeschehens, der Tod Christi am Kreuz, zuletzt zur Darstellung gelangte. Ebenso lange hat spätes Mittelalter es vermieden, den Gekreuzigten in persona auf der Bühne erscheinen zu lassen, wie frühes Mittelalter sich geweigert hatte, das Kreuz als christliches Symbol zu akzeptieren. Vom Osten, aus Byzanz ist uns die älteste Form einer dramatisierten Passion überliefert, der sogenannte "Christus patiens", zwischen dem VI. und VIII. Jh. verfaßt und oft überarbeitet. Da dieses Stück aber erst gegen Mitte des XVI. Jh. in Europa bekannt wurde, übte es keinerlei Einfluß auf die Passionsspiele des Westens aus.

Im "Herbst des Mittelalters" (Huizinga) erst, Ende des XIV., vor allem jedoch im XV. Jh. entstehen in Frankreich die großen Passionsspiele eines Mercadé, eines Jean Michel, der Brüder Greban; in der ersten Hälfte des XVI. Jh. finden die gewaltigen Aufführungen in Mons, in Paris, in Valenciennes, statt.

Das liturgische Drama war, selbst noch in seiner ausgeprägtesten Form des Manuskripts von Tours ein Auferstehungsdrama, ein Drama "post mortem" also, oder an Weihnachten ein Drama der Inkarnation gewesen. Selbst das halbliturgische Adamsspiel, dessen Themen der Messe der Septuagesima entnommen sind, ist, genau genommen, ein Erlösungsdrama, worauf das Schlußdéditilé der Propheten noch eigens hinweist. Kaum jemals finden wir in der frühen Zeit eine Spur vom Leben Jesu, seinem öffentlichen Wirken, seinen Wundern und Predigten, seiner menschlichen Not und Angst, - kaum jemals die Beziehungen zwischen Mutter und Sohn vor dessen Tod angedeutet, die Ölbergszene oder die Einsetzung der Eucharistie beim Abendmahl. Im XV. Jh. nun tritt das Geheimnis der Eucharistie, das eigentliche "Drama" des Christentums, in den Mittelpunkt der moralisierenden und theologisierenden Literatur, tritt auf die Bühne die Darstellung des blutigen Kreuzesopfers Christi, dessen unblutige Erneuerung sich in der Messe vollzieht. Nur aus dem Zustand einer Epoche, deren Pendelschlag zwischen krassestem Realismus und düsterem Mystizismus hin- und hergeht, ist solch plötzliches Wagnis zu begreifen. Es ist in der Literatur die Zeit eines Jean de Meun, eines Eustache Deschamps, in der Malerei die eines Gérard David, eines Jan van Eyck, eines Roger van der Weyden und Hieronymus Bosch. Es ist zugleich das Jahrhundert einer bis ins Äußerste gesteigerten Dramatik auf der einen Seite, einer sich in tausend liebevollen Details genrehaft verlierenden Kunst auf der an-

deren, was in der spätgotischen Skulptur und Malerei ebenso Ausdruck findet wie auf dem Theater, wo in nicht endenden Episoden und Episöden, minutiös ausgespielt, das ganze Leben Jesu ausgebreitet wird, um in einigen dramatischen Geschehnissen, dem Selbstmord des Herodes etwa, dem des Judas oder in der Kreuzigung zu kulminieren. Immer mehr verdrängt ein episch breit ausladender Stil den lyrischen Charakter der früheren Zeit. Das bedeutet letztlich einen Rückschritt in der Entwicklung des geistlichen Theaters, dem das "Wieviel" wichtiger geworden ist als die "Wie".

Es gilt als sicher, daß Pilger den Gedanken des Passionsspiels nach Frankreich gebracht und ihn als erste verwirklicht haben. Pilgerreisen waren ungemein populär durch das ganze Mittelalter hindurch, jeder Roman, jedes Epos gibt uns darüber Auskunft. Man pilgerte ins heilige Land, nach Saint-Jaques, Sainte-Reine, zum Mont Saint Michel, nach Notre-Dame du Puy etc. und sag Lieder, die Leben und Leiden des Herrn zum Inhalt hatten. Zuweilen sammelten die Pilger Geld unter den Bürgern, um einen geeigneten Platz mieten zu können, wo sie dann an Festtagen die Passion mehr deklamierten als aufführten. Eine dieser Veranstaltungen finden wir z.B. in Bourg de St.-Maur: "das Spiel erschien den Zuschauern neu und ungewöhnlich und gefiel ihnen sehr". (65)

Früher noch als geschriebene Texte finden wir Passionsspiele oder Epen, die die Passion zum Inhalt haben im Repertoire der Jocolatoren, die mit ihrer Truppe das ganze Land durchstreiften.

Der erste aus Frankreich bekannte Text eines Passionsspiels dürfte die "Passion du Palatinus" sein, - der Name stammt daher, daß sie 1916 von Karl Christ in den Fonds palatin des Vatikans gefunden wurde. (66) Der Schrift nach stammt sie aus dem Ende des XIV. Jh., nach der Sprache zu urteilen aus dem Osten Frankreichs; daher ihr Einfluß auf die Passion von Semur und die von Autun. Das Fragment beginnt mit dem Einzug in Jerusalem und endet mit den drei Marien am Grabe, mit der ältesten Szene geistlichen Theaters überhaupt. Sowohl im Aufbau wie stilistisch steht diese Passion weit unter den Werken eines Jean Bodel oder Rutebeuf und ist eigentlich nur von historischer Bedeutung.

Im 3. Viertel des XIV. Jh. bilden sich in den verschiedensten Städten Frankreichs, vorzüglich in Rouen und Paris, Bruderschaften, deren bekannteste, die Confrères de la Passion in Paris, 1402 legalisiert, den Passionsspielen des XV. und XVI. Jh. zu ihrer Berühmtheit verhelfen sollten. Der erste Text dieser Pariser Spielgemeinschaft dürf-

te, nach den Vermutungen von le Roy, - das Passionsspiel des Manuskripts der Bibliothek Sainte-Geneviève (67) gewesen sein. Diese Passion trägt noch nicht den einheitlichen, zyklischen Charakter, den die Passionen des XV. Jh. aufweisen werden, sondern setzt sich aus vier, voneinander abtrennbaren Einzelspielen zusammen, der "Nativité", dem "Geu des trois Roys", der "Passion" und der "Resurrection". Wir sehen deutlich, wie sich nun das Passionsmotiv zwischen die beiden Themenkreise des liturgischen Dramas, Weihnachten und Ostern, geschoben hat, ohne vorläufig in einer anderen als chronologischen Verbindung mit ihnen zu stehen. In ihrer Naivität und ihrem Legendenreichtum sind diese Mysterienspiele des Manuskripts "Sainte Geneviève" im Grunde nichts anderes als auf die Bühne gebrachte Verse der "bateurs der Gaukler.

Einen Übergang zwischen dieser teils primitiven, teils sehr originellen Passion und den großen zyklischen Dramen bildet die "Passion bourguignonne" (68), in der die einzelnen Szenen nicht mehr so deutlich getrennt sind wie in der Passion der Sainte Geneviève, jedoch noch nicht unmittelbar ineinander übergehen, wie es später der Fall sein wird. Hier beginnt der Einfluß der apokryphen Dialoge des hi. Amselm und der der "Meditationes vitae Christi", die in der Folgezeit von ständig wachsender Bedeutung für die Mysterien sein werden. Haben wir bereits vorher in anderen Ländern Europas, so in Italien, wo ab 1243 in Padua regelmäßig Passionsaufführungen stattfanden (69), in Deutschland in einer Passion aus Benediktbeuren aus dem XIII./XIV. Jh. in den Niederlanden im "Paaschspel von Maestricht um 1350", - verschiedentlich Nachricht über das Bekanntsein von Passionsspielen gefunden, so beginnt der Anteil Frankreichs trotz verschiedener Manuskripte früheren Datums doch recht eigentlich erst im XV. Jh. mit der Passion von Eustache Marcadé, der sogenannten "Passion d'Arras". (70) Von diesem Spiel leiten sich in erstem oder zweitem Grad nahezu alle französischen Passionen ab, die der Grebans, die v. Jean Michel, die bretonische Passion, die beiden Passionen von Valenciennes u.a.m.

Eine Ausnahme bilden die Passionen des Centre, und des Südens, die "Espozalizi de Nostra Dona", die "Passion gasconne des Manuskripts Didot", die "Passion d'Auvergne" und die "Mystères rouergats". Wir beschränken uns hier auf die Passionen aus dem Norden Frankreichs, deren berühmteste die der Grebans und die Jean Michels sind. Die Passion von Arras, auf die diese beiden Passionen bis zur Entnahme ganzer Szenen zurückgehen, umfaßt 24945 Verszeilen. (Alle bisher bekannten französischen Passionsspiele zusammengekommen ergeben 300 000 Verszeilen). Das Spiel beginnt mit der Erschaffung der Welt,

dem Sturz der Engel und der Vertreibung aus dem Paradies, umspannt das gesamte Erdendasein Christi bis zur Auferstehung und Himmelfahrt: "sedet ad dextram patris omnipotentis". Um die unzähligen einzelnen Szenen nicht auseinanderfallen zu lassen, hat Mercadé das ganze Stück in eine Rahmenhandlung eingefügt: den Prozeß im Paradies, wo Erbarmen, Wahrheit, Gerechtigkeit und Friede mit Gott über die Verdammnis oder Erlösung des Menschengeschlechtes verhandelt, bis Gottvater auf das Flehen von Misericordia seinen eingeborenen Sohn zum Kreuzesopfer auf die Erde entsendet. Die Anregung zu diesem, dramatisch, wie thematisch interessanten Prozeß erhielt Mercadé aus dem Psalm 85, Vers 11: "Daß Güte und Treue einander begegnen, Gerechtigkeit und Friede sich küssen". Zum erstenmal finden wir in diesem Stück die ganze Welt des Mittelalters das am großen Geschehen beteiligt ist, auf der Bühne; Alltag und Feste, Sitten und Gebräuche, Prozesse und Hinrichtungen, Elend und Verschwendung, Glaube und Aberglaube. Mercadé, dessen Stil leicht, grobschlächtig und ungehobelt wird, liebt die Darstellung von Teufels- und Henkerszenen, die genrehaft wirkenden Hirtenszenen, - es ist die Zeit der Pastoralen - und die sehr realistisch und detailliert wiedergegebene Kreuzigung, bei der Christus die Kleider vom Leib gerissen werden, während Er auf ein Kreuz von 15 Fuß Höhe aufgenagelt wird, bis Maria den nackten Körper ihres Sohnes mit ihrem Hauptschleier bedeckt. Dämonen und Teufel, Engel und Heilige, gute und böse Menschen ziehen an uns vorüber; ständig wechseln die Ebenen zwischen Himmel, Erde und Unterwelt; der ganze Kosmos wird in Bewegung gesetzt und hat Teil am Spiel, dessen Personen zugleich sie selbst, Gestalten des Glaubens und der biblischen Geschichte sind und auch Allegorien, Typen des Weltzustandes: Judas, Herodes die Verkörperung des Bösen, Magdalena die der Eitelkeit und der Buße, Maria die der Liebe, Lazarus die des "mortel", des Geschöpflichen. Die Figuren des "Roman de la Rose" haben die Bühne betreten: Gerechtigkeit, Friede, Erbarmen und Verzweiflung. In keinem Spiel jedoch begegnet uns eine - durch die Totentanzdarstellungen der bildenden Kunst so populäre - Personifikation des Todes. In ständigem Gespräch weiß sich die Erde, selbst halb gut halb böse, mit den hellen und dunklen Mächten, die nicht nur über ihr sondern auch auf ihr ihre Herrschaft ausüben. Der vierte Teil der Passion von Arras - die Rache des Herrn an Jerusalem - kann als eigens Stück betrachtet werden und wurde sicherlich wiederholt bei Aufführungen weggelassen.

Die Passion Mercadés wirkt wie aus rohem Stein herausgeschlagen, Konturen noch, erste Anfänge dessen, was sein könnte und was in der Greban'schen Passion auch sein wird: Kunst durch Glauben erwirkt, Glaube durch Kunst verherrlicht! Gelang dies der Bühne auch nie in sol-

cher Vollkommenheit, wie sie die Kathedrale erreichte, deren feinziselierete Türmchen über einem gewaltigen Unterbau schließlich in den Himmel münden, so gelang doch vieles und die Welt wäre ärmer ohne die Mysterienspiele. Mag sein, daß die Grebans zu viel Mühe auf die schmückenden Details verwandten, auf die Fassade gleichsam und darüber die Durchlichtung des eigentlichen Baus versäumten, ihr Unendliches Verdienst liegt in einer Vollkommenheit der Vollständigkeit, einer Weite des Blicks und Meisterschaft der Ineinanderschau, einer Fähigkeit, die ganze, weltweite Geschichte des Christentums in die Begrenzung einer Bühne zu zwingen. Das Mittelalter und vielleicht das ganze Abendland hat solches gewaltiger nicht mehr vermocht.

Mögen sich Gelehrte auch etwas vorsichtiger in ihrem Urteil verhalten - Gaston Paris nennt es " ... ein beachtliches Werk, gut durchgeführt, aber es ist unmöglich, darin so etwa wie Genie oder auch nur ein bedeutendes Talent zu entdecken", - (71) im Rahmen der der mittelalterlichen Bühne gestellten Aufgabe, die nicht hieß, ein Kunstwerk produzieren, sondern dem lebendigen Glauben Ausdruck verleihen, kommt der Greban'schen Passion zweifellos der Primat zu. "Eine bemerkenswerte literarische Leistung, der eine ebensogroße musikalische und szenische zur Seite steht! Für mehr als ein Jahrhundert wurde hier diesem augustinen Drama, das das Volk bewegte, die definitive Form gegeben. (72) Die Greban'sche Passion umfaßt nahezu 35 000 Verse und mehr als 350 Rollen. Wie unabsichtlich gleiten die französischen Verse an entscheidenden Stellen wieder in die Kirchensprache zurück, deren Prägnanz und Andersartigkeit diesen Augenblick noch einen besonderen Akzent verleiht. So sagt Judas, nach dem Verrat von Jesus befragt: "Nunquid ego sum Raby!" und Jesus am Kreuz redet sogar in drei Sprachen:

"Sitio, j'ai soif! - Or ai ge trestout acomply
Morir veulx, car je suis humains
Père je rends m'ame en tes mains
Hely, Hely lamazabathany
Hoc est: Deus meus, Deus meus
Ut quid me derelinquisti?"*

Die Dichter haben nicht nur das alte und neue Testament ausgebeutet sondern sich darüber hinaus noch einer Unzahl von apokryphen Schriften und Kommentaren, Romanen, Chansons de Geste, Marienklagen und früheren Spielen, vornehmlich der Passion von Arras bedient. Wenige Originalität ist ihre Stärke, als Stilgefühl, dramatisches Empfinden

und eine große Begabung für Arrangements. Auch das "Gefühl", diese der mittelalterlichen Bühne so fremde Eigenschaft, findet in der Passion lebendigen, zuweilen bewegenden Ausdruck in der Liebe Jesu zur Welt, der Liebe der Gottesmutter zu ihrem Sohn. Auch die Hölle ist Gefühlen unterworfen, das Dunkle ist nicht gefühllos bei Greban. Es gibt einen Augenblick im Gespräch zwischen Judas und Desespérance, wo der Haß gegen den Himmel überschlägt in Trauer über die verlorene Liebe. Ist auch die Grebansche Passion, wie alle großen Dramen des XV. Jh. mit theologischen, juristischen und moralistischen Texten überfrachtet, die leicht jede Transparenz und Transzendenz, die frühen Stücken, etwa dem Adamspiel so selbstverständlich eigen ist, - beschweren, so finden wir doch Stellen von reinsten Poesie und echter "Klage", wie vor allem in der berühmten Abschiedsszene Mariens von ihrem Sohn, oder in der weniger häufig zitierten Klage der Piété:

"Jhesus, mon cher enfant Jhesus,
m'amour, de mon bien le seuplus
et riens plus,
qui tant plus
vivant a ta mere tres chière,
Mon bien, ma parfaicte lumiere,
ma joye derniere et premiere,
las! quel chiere,
quel maniere
tient mon cuer plain de desconfort,

...

...

Helas! mon tres doulx souvenir,
jadis souloie tenir
en desir
et plaisir
au temps de ta tendre jeunesse
Sur mon giron a grand liesse,
en regardant ta doulce espesse
ton humblesse,
ta simplesse
qui de beaulté estoit mon joie;
Et la mille fois te baisoye,
en baisant mon cuer appaisoye
te pensoye,
te gardoye

moult songneusement, ce scet Dieux,
 Tant que mere ne pourrait mieulx;
 Las! ces baisers ne sonst pas tieulx,
 roy des cieulx,
 quand mes yeux
 te voyent mort de mort honteuse,
 De mort terrible et douloureuse,
 et sa sainte char precieuse,
 vertueuse
 et piteuse,
 deschirée de tous costés"! (74) *

Beinahe antlitzlos, einem höheren Willen willig gehorchend, steht Christus im Mittelpunkt des Dramas. Alles geht von ihm aus, alles zu ihm hin, und während sich alles auf ihn bezieht, bis zu den Meeren, Stürmen und Gestirnen, tritt die eigentliche Person mehr und mehr in den Hintergrund, von Lazarus, Magdalena, Judas mit leichtem Spott überspielt. Die ganze Liebe und Phantasie der Autoren gießt sich in die Randfiguren der Heilsgeschichte, die die Züge mittelalterlichen Publikums tragen, wie z.B. Maria-Magdalena in der von Jean Michel umgearbeiteten Passion der Grebans, deren Dialog mit der Dienerin Pasiphée und Bekehrung wohl die schönste Stelle des ganzen Dramas ist. Vom Fenster ihres Schlosses betrachtet Magdalena das von einer Predigt Jesu zurückströmende Volk:

M - Et d'ou vient tant de populaire
 A si grand flotte?

Tubal (einer der Zurückkehrenden):

Nous venons
 d'ouir les fructueuses sermons
 de Jhesus le tres grand prophète.
 M - J'ai tant veü faire la fête
 De lui, mais dites vérité,
 Est-il homme d'autorité?
 Que sait-il faire?

Gédéon (ein anderer aus dem Volk):

Tous miracles
 Guérir folles et démoniacles
 Les sourds ouir, muets parler
 Avengles voir, boiteux aller ...

M - Parle il point de choses joyeuses
En ses sermons?
T - Hélas, Qui.
M - Comment?
T - Chacun est éjoui
D'ouir sa tres douce éloquence,
M - Est-il de fort belle apparence
A le voir?

Abacuc (ein Dritter aus dem Volk):

Il est haut et droit
Sage, rassis, constant et froid
M - Bien formé?
G - Le plus beau du monde!
M - Quelle face a-t-il?
T - Longue et ronde
M - Et quel âge?
A - Trente et deux ans.
M - Barbe et cheveux?
G - Longs et duisans.
M - Et de quel teint?
G - un peu dorés.
M - La couleur?
A - Vermeillette et brune.
M - Les yeux?
T - Clairs comme belle lune ... (75)*

Allmählich hat Magdalena aus den Bürgern alles herausgefragt, was sie über diesen seltsamen Jesus wissen wollte. Leichte Beute witternd, legt sie ihre schönsten Gewänder, ihren kostbarsten Schmuck an und fährt zu Jesus. Schließlich ist die Verführerin selbst die zur Reue Verführte und stürzt dem Herrn zu Füßen. Diese Szene ist eine der originellsten und von jeglicher Schriftstelle unabhängigsten geistlichen Dramas, der Dialog zwischen Magdalena und ihrer Dienerin von einer Vollkommenheit, die bereits die großen klassischen Tragödien ahnen läßt.

Superbia stand am Anfang alles Bösen hinter Luzifer. So sah es Augustinus und so übernahmen es die Mysteriendichter in ihren Magdalenen-szenen. Man höre nur den sich ständig überschlagenden Dünkel der Magdalena in Michels Passion:

"Sirus mon pere tut yssu de noblesse
 Aussi fut bien ma mere Eucharie
 D'euilx laisse suis en ma fleur de jeunesse,
 descendue de regalle ligui ...
 J'ay mon chasteau de Magdelon
 Dont l'on m'appelle Magdelaine
 Que le plus souvent nous allons
 Quandir en toute joie mondaine" etc...etc...(76)*

Michel läßt den scholastischen Prozeß im Paradies weg und beginnt mit der Taufe Jesu. Die Protagonistenrollen, Maria und Jesus, sind beinahe wörtlich der Greban'schen Passion entnommen. Die Auferstehung, Thema des ersten liturgischen Dramas tritt in den Hintergrund; sie wird nicht mehr dargestellt. Mit der Grablegung endet das Drama. Schöpfung hat das profane Element das religiöse "überspielt"; selbst die rein biblischen Szenen werden im Zeitstil mit kräftigen Farben koloriert; Lazarus tritt als Jäger und Reiter auf, "en état de chevalier" mit Jagdfolge und Meute, Judas' Schicksal ist das des antiken Ödipus: er ermordet seinen Vater Ruben und liebt seine Mutter Ciborée. Den Klagen Mariae wird auch in diesem so weitgehend verweltlichten Stück noch besondere Aufmerksamkeit zugewandt. In Stil und Versform erinnern die vier Bitten Mariens an ihren Sohn - bei Greban zu schöner Vollkommenheit gelangt - an die griechische Tragödie und nehmen deren Nachahmungen im XVI. Jh. bereits vorweg.

N-D:	A moins veuillez de votre grâce Mourir de mort brève et légère.
Jésus:	Je mourrai de mort très amère.
N-D:	Non pas fort vilaine et honteuse.
J:	Mais très fort ignominieuse.
N-D:	Donques très loin s'il est permis.
J:	Au milieu de tous mes amis.
N-D:	Soit donc de nuit, je vous prie.
J:	Mais en pleine heure de midi.
N-D:	Mourez donc comme les barons!
J:	Je mourrai entre deux larrons!
N-D:	Que ce soit sous terre et sans voix.
J:	Ce sera haut pendu en croix.
N-D:	Vous serez au moins revêtu?
J:	J'y serai attaché tout nu.
N-D:	Attendez l'âge de vieillesse.

J: En la force de ma jeunesse.
N-D: C'est très ardente charité ... (77)*

Neben den wirklichen Bitten Mariens in der Greban'schen Passion klingen diese Sätze, in denen Notre-Dame nur besorgt zu sein scheint, daß ihr Sohn eines verborgenen und ritterlichen Todes stürbe, ein wenig töricht. Es erweist sich hier, daß mit der Michel'schen Passion der Höhepunkt des französischen geistlichen Dramas bereits überschritten ist - und auch die weite Verbreitung dieses Textes über das ganze Land darf uns darüber nicht hinwegtäuschen, galt die große Popularität doch mehr der pompösen Inszenierung, - so im Amiens 1500 und in Mons 1501, - als der Textvorlage. Der ursprüngliche Sinn der Spiele beginnt sich in sein Gegenteil zu verkehren. Ähnliches ist der Fall bei zwei anderen zyklischen Mysterien, die wir abschließend hier noch anfügen wollen, das eine dem Themenkreis des Alten Testaments entnommen: "Le Mystère du Viel Testament" (78) das andere der Apostelgeschichte entlehnt: "Les Actes des Apôtres" (79) der Gebrüder Greban. Wir greifen aus einer ganzen Serie ähnlicher Dramen diese beiden heraus, da sie uns für die ganze Gattung exemplarisch erscheinen und ihre Aufführungen - die Aposteltaten 1536 in Bourges, 1541 in Paris, die Geschichte des Alten Testaments 1542 in Paris - zu den großen Augenblicken christlichen "Welttheaters" überhaupt gehören.

Das "Mystère du Viel Testament" ist in der Form, in der es uns erhalten ist, nichts anderes als eine nicht immer ganz glückliche Aneinanderreihung einzelner Mysterienspiele, die Themen des alten Testaments zum Inhalt haben. Deutlich wird diese Aneinanderreihung gegen Ende, wo das eigentliche Drama mit der Herrschaft Salomons aufhört, jedoch von sechs weiteren, völlig unabhängigen Spielen gefolgt wird. In seiner jetzigen Form umfaßt das Drama ca. 50 000 Verszeilen, in einer Ausgabe von 1507, in der große Stücke der Greban'schen Passion, und die gesamte Passion Michel's eingeschoben sind, sogar 70 000 Verszeilen, die wohl höchste Zahl, die je ein Drama erreicht hat. Die "Actes des Apôtres" der Grebans umfassen "nur" 60 000 Verse. Solch ungeheure Kompositionen müssen, selbst wenn sie, wie die Aposteltaten aus einer Feder stammen, bis zu einem gewissen Grade eben Kompositionen, Zusammensetzungen aus schon vorgebildetem Material, Szenen und ganzen Spielen sein und nicht Schöpfungen. Die Gewandtheit des Arrangements ist wichtiger als eigene creative Zugaben.

In der Vorstellung des Mittelalters galt das Alte Testament in besonders betonter Weise als Vorbereitung und Vorankündigung des Neuen. Sehr früh wurde dieser Gedanke von den Mysteriendichtern dramatisch

ausgewertet, indem sie Szenen des alten Testaments gleichsam als Prolog oder als Rahmen für ihre neutestamentlichen Spiele verwandten. Schon im Adamsspiel nimmt dies Gestalt an: Adam ist der Vorläufer Christi, der "Adam primus", Eva die Vorankündigung Mariens, Sündenfall und Brudermord stehen für "die Sünde", um derenwillen Christus in die Welt eintritt. Dieses Kommen des Herrn wird von den Propheten angekündigt.

Im "Mystère du Viel Testament" überrascht uns zunächst die Uneinheitlichkeit und Unproportioniertheit der einzelnen "Szenen". Erschaffung und Sturz der Engel und ersten Menschen sind sehr ausführlich behandelt. Hier beginnt das christliche Drama und die Verwicklung, die Christus lösen wird, die Schuld, von der Christus erlösen wird. Mit liebevoller Sorgfalt und beharrlicher Ausführlichkeit wird von den Verfassern diese Verwicklung dargestellt. Die Geschichte Adams, Abels Moes und Abrahams wird episch breit wiedergegeben, andere Personen der biblischen Geschichte werden völlig vernachlässigt. Die vollständigste Figur des Alten Testaments ist Joseph, der "von Gott Geliebte"; das Mittelalter hatte eine ausgesprochene Vorliebe für Grausamkeiten und strahlende Höhepunkte, in denen dem Guten überreicher Lohn wird; beides findet sich in der Geschichte Josephs. Der Mangel an Proportion erklärt sich zum einen aus der einseitigen Auswahl, die die Verfasser im Hinblick auf die ankündende Bedeutung des Alten Testaments trafen, zum anderen und wesentlicheren jedoch aus der willkürlichen Aneinanderreihung einzelner Spiele, die jeweils nur eine Episode des Alten Testaments behandeln. So finden wir am Schluß die Geschichte Jobs, die des Tobias, die von Susanne und Daniel, die Judiths, die Esthers und schließlich die, apokryphen Schriften entnommene, Geschichte Oktavians und der Sybillen. Schon im Adamsspiel tritt eine Sybille als Prophetin Christi auf. Diese Zusammenstellung, scheint es, ist keineswegs so willkürlich, wie man auf den ersten Blick annehmen möchte; auch hier haben alle Personen die auf Christus weisende Gebärde: Job und Tobias in ihrer Bescheidenheit, Susanne in ihrer Unschuld, Daniel in seiner Weisheit, Judith und Esther in der Hingabe an ihr Volk. Diese Vorstellung vom Kommen Christi, das sich im A.T. vorbereitet, ist so stark, daß sie im Drama bis zu dem seltsamen Anachronismus führt, daß der Name Jesus bereits ausgesprochen wird, wie z.B. von Eliphaz:

"Et sur ce point de patience
Plaist a la divine clemence
Du créateur du firmament,
Et que Jesus fust patient". (80) *

Von erhabenem Pathos sind die Worte Gottes bei der Erschaffung der Welt zu Beginn des Dramas.

Dieu: "Pour demonstrier nostre magnificence
Et decorer les trosnes glorieux,
Voulons ce jour, par divine excellence
Produire faitz divins et vertueux;
Nous qui sans per regissons les saintz cieulx
Et hault pover et digne eternité,
Demonstrerons triumphes gracieux,
Pour refulcir gloire et felicité". (81)*

Himmel und Erde werden erschaffen und dann die Engel, die nacheinander lobpreisend dem Herrn zu Füßen sinken. Nur Luzifer erfaßt grenzenloser Hochmut:

"Comme le recteur triumpgant
Je suis sur tous bel et plaisant,
Bien formé, parfait et puissant,
Comme je voy,
Dont m'est bien advis que je doy
Estre dessus tous florissant.
Je suis puissant
Et souffisant
Pour regenter
Tout regissant
Imperissant
Sans nul doubter.
Je dois ces bas cieulx surmonter ..." (82) **

Und Luzifer brütet weiter über seinen dunklen Plänen, im Himmel auf und abgehend, "par manière d'orgueil".

Die "Actes des Apôtres" der beiden Grebans umfassen 494 handelnde Personen. De Girardot führt sie in seiner Ausgabe einzeln auf; wir finden da, - um nur einen kurzen Überblick zu geben - 32 himmlische Personen, denen 19 Höllenbewohner gegenüberstehen, dann die 13 Apostel, Diakone, Marien, Könige und Königinnen, Kaiser und Statthalter, Philosophen und Gelehrte, Kranke, Gefangene und Arme, als allegorische Figur die Synagoge und schließlich das ganze Volk des römischen Kaiserreiches, das Volk des französischen XV. Jh. Beschränken wir uns darauf, in wenigen Zeilen den Inhalt dieses immensen Dramas wiederzugeben, in dem sich alle Kenntnisse der mittelalterlichen Welt, auf welchem Ge-

biet auch immer, gesammelt und ausgebreitet finden. Das Stück beginnt mit der Himmelfahrt Christi und der pfingstlichen Geistesendung. Heilung des Blinden, Martyrium des Saint Etienne, Bekehrung des hl. Paulus und des Eunuchen der Königin von Äthiopien. Zwischen die Szenen schieben sich immer wieder "diableries", Teufelsszenen, bei deren Gestaltung der Verfasser freie Hand hat, während er sonst an das Neue Testament gebunden ist. Es folgt der Besuch des hl. Thomas beim König in Indien; die Auferweckung der Tabita durch den heiligen Petrus; die Heilung des Cornelius. In diesem Abschnitt finden wir immer wieder Bettlerszenen, bei denen die Armen teilweise Jargon reden, seltener Versuche einer Milieuwiedergabe auch in der Sprache. Die Geschichte des hl. Bartholomäus in Armenien wird aufgerollt, die Jakobus des Älteren in Spanien; Tod des Caligula, Thronbesteigung des Kaisers Claudius. Das IV. Buch umspannt das Martyrium des Jakobus, Tod und Höllenfahrt von Herodes Agrippa, die Bekehrungsversuche des hl. Petrus in Antiochien. Es folgt das Konzil von Jerusalem, der hl. Paulus in Athen, Tod und Himmelfahrt Mariens. In dieser Weise wird das Leben und Martyrium aller Apostel bis zum Tod von Petrus und Paulus und zum Selbstmord des Nero verfolgt; ständig wechselt der Ort der Handlung, wird in alle Teile der damals bekannten Welt verlegt, ständig die Ebenen zwischen Hölle, Hölle und Erde. Das Werk weist nicht die Einheitlichkeit der Gräban'schen Passion auf, auch der Stil liegt zuweilen weit darunter, aber das Drama zeigt den gleichen großen Zug wie Skulpturen der Gotik, den gleichen Reichtum an Gestalten wie die Fassade der Kathedralen, wie die von Chartres, den gleichen Reichtum, die gleiche Gefährdung auch durch ein Zuviel, Überladung, Zersplitterung wie sie in der bildenden Kunst und Architektur das französische "Flamboyant" bedeutet. Tritt uns in der gotischen Kathedrale in den meisten Fällen ein geschlossenes "Kunstwerk" entgegen, so müssen wir es uns hier versagen, die großen zyklischen Dramen als "Kunstwerk" betrachten zu wollen; sind Phänomene einer Zeit, der Spiel und Glauben eins war, die bildhaft wollte, was sie gläubig wußte; von diesem Blickwinkel aus betrachtet, erschließt sich uns die Bedeutung solchen Spieles in ihrem ganzen Ausmaß, deren letzte Begrenzung nur die der Welt ist.

III. Die Verfasser

Hat der Roman in Chrétien de Troyes eine erste, vollkommene Blüte, findet lyrisches Wort in Francois Villon einen großen, späten, über seine Zeit schon hinausweisenden Sänder, so bleibt dem Schauspiel des französischen Mittelalters - wie dem deutschen - das dichterische Genie versagt. Wohl finden wir ein paar Werke, denen hohe poetische Kraft und dramatisches Vermögen innewohnt, - Adam le la Hale's "Spiel von Robert und Marion etwa, Rutebeuf's "Théophile", Bodel's "Jeu de Saint Nicolas" oder das Adamspiel eines unbekannten Geistlichen, aber wenigens nur, und kein Name kann einem Shakespeare, Lope de Vega, Calderon oder Corneille zur Seite gestellt werden. Welch ein Thema riefte nach Gestaltung! im Letzten nicht zu bewältigen, nicht aussagbar das äußerste Geheimnis der Epiphanie, nicht darstellbar die Überfülle von Ereignissen und Bildern der christlichen Offenbarung. Wo - wie in den großen Zyklen des XV. Jh. - alles gewollt wird, versagt sich zuletzt die Sprache und der Dichter verstummt, um dem Erzähler Platz zu machen, dem Theologen, dem Moralisten, der vox populi. Wo uns in frühen Jahrhunderten reines Wort erreicht, in manchem Weihnachtsspiel, im einen oder anderen Mirakel, ist es das holde Lied aufblühender Poesie, wie versehentlich von verschiedenen Personen gesprochen und deshalb "ludus" genannt. Wo spätes Mittelalter auf eine gewaltige, zu allem fähige Bühne seine 30 000 Verse wirft, versiegt im Überreichtum des Stoffes Dichterisches sowohl als Dramatisches und über dem Anzuschauenden vergißt sich das Auszusagende. "Das Drama des Mittelalters", sagt mit Recht Juleville", hätte einer ganz besonderen Begabung für Zusammenfassung und - schau bedurft, die fast immer fehlte". (1) Ein Gesetz des Theaters, das Beschränkung will, mißachtend, schuf scholastischer Eifer jene gewaltigen "Christusepen" und "setzte sie in Szene", eine Szene, deren Vollendung die des Textes bei weitem nicht entsprach. Erst dem Mysterienspiel des Barock, einem Lope de Vega, einem Calderon, wird das Kunstwerk gelingen, das dem großen religiösen Vorwurf ebenso gerecht wird wie den Ansprüchen der Bühne.

Nicht zum hohen dichterischen Kunstwerk jedoch weiß sich der mittelalterliche Dichter aufgerufen, sondern mehr denn in anderen Jahrhunderten zum Amt des Lehrers und Künders christlicher Offenbarung, zu ihrer Darstellung, Deutung und Verdeutlichung für das Volk, in der Sprache, den Bildern des Volkes. "Ramasseur de la terre de Dieu" nennt Claude den Dichter. Begriff frühes Mittelalter Gottes Erde, Gottes Walten noch aus der engen, innigen Begeisterung seiner frischbekehrten Seele so überwiegt zuletzt in meist unguter Weise der "ramasseur" den "createur" und Stückgut wird, Zusammengestückeltes, wo einst echte Schöpfung gewesen war. Zu groß Gewolltem - in immer kühneren Griffen sucht der

Autor altes und neues Testament, Schöpfungsgeschichte und Heilsgeschehen, mittelalterliche Fabel und antiken Mythos in einen grossen Bezug zu bringen - wird die künstlerische Bewältigung unmöglich. Doch nicht um dichterische Schau und Erfindung geht es, um Gestalt und Gestaltung im Sinne dessen, was wir heute in dem Begriff "Kunst" abstrahiert haben, sondern Kunst als religiöses Element, als Ausdruck der Frömmigkeit - nicht anders begriff das Mittelalter die gotische Kathedrale, nirgends anders sah der Dichter seine Mission als in der Ausfaltung, Darstellung, Inkarnierung der einen Wahrheit, der des Christentums:

"Honneur, puissance et reverance
soit a vous, Dieu, hault createur!" (2)*

Das Thema ist gegeben: im alten Testament, in den Evangelien, den kanonischen sowohl wie den apokryphen und in Heiligenviten. Die Freiheit des Dichters liegt nur in der Art der Bewältigung dieses Themas, in seiner Bereicherung und Ausschmückung. In den immer häufiger werdenden profanen Einschreibungen, den Volks- und Henkerszenen, den Randepisoden kann er seiner Phantasie freien Lauf lassen. Eine "ars scribendi" stellt sich ein. So legt sich der Geistliche Roland Gêrord, einer der Verfasser der Passion von Valenciennes stolz den Titel eines "fabricateur selon l'art rhétorique", eines Reimeschmieds bei.

Nicht aus religiöser Kraft wachsen Verse und Dramen, sondern Szenen und Gedanken werden aus früheren Manuskripten übernommen, aus theologischen Traktaten, der "Summa" des Thomas von Aquin, den "Meditationes Vitae Christi", den Bibelkommentaren des hl. Bonaventura, den "Postillen" des Nicolas de Lire, der "Historia scolastica", apokryphen Evangelien und Predigten, Enzyklopedien und den "arts de dictier et faire chansons". Rücksichtslos plündert der Autor die Spiele seiner Vorgänger, Mirakel, Mysterien und Kommödien, Romane und Chansons de Geste, schweißt zwei Szenen zusammen, die er in verschiedenen Dramen gefunden hat, ohne eine Verbindung herzustellen, wie wir es z.B. in den südfranzösischen Mysterien von Rouergue und in dem riesigen Komplex des "Mystere du Viel Testament" beobachten können. Ein Sprichwort aus der Île de France sagt, man müßte, um eine vollendete Kathedrale zu bauen, die Türme von Chartres, die Fassade von Paris, das Schiff von Amiens und die Skulpturen von Reims nehmen. In gleicher Weise könnte man von den großen zyklischen Dramen des XV. Jh. sagen: um ein vollendet schönes Mysterienspiel zu erhalten, müßte man etwa von den Grebans die Marienklage, von Michel die Magdalenenenszene, von

der "Nativité ligeoise" die Weihnachtsszene und vom Adamsspiel den Sündenfall zusammenfügen. Ähnlich verhielt es sich in der Praxis, daß die Auswahl nicht nach der Qualität der einzelnen Fragmente erfolgte, sondern allein nach Gesichtspunkten der jeweiligen Brauchbarkeit getroffen wurde. Finden wir im liturgischen Drama, in den Mirakeln des XIV. Jh. noch weitgehende Einheitlichkeit des Stils, verbunden mit schöner Eigenart, die Handschrift eines Verfassers als oder wie im Fall der "Miracle de Notre-Dame" aus dem Manuskript de Cangé, einer Schule, so tritt im XV. Jh., der Zeit der großen Passionen eine zunehmende Uneinheitlichkeit der Stücke auf, die Plagiate aus früheren Werken mehren sich, der Dichter ist zum bloßen Abschreiber und Sammler, zum Compositeur und Arrangeur herabgesunken.

In seiner ausgezeichneten Arbeit "Les Mystères de la Passion en France" (3) zeigt Emile Roy, wie sich nahezu alle großen Passionen auf eine Urform, Modell X zurückführen lassen. Vergleichbar den Portalen an gotischen Portalen, deren einer auf den Schultern des anderen steht, auf diesen verweisend und von ihm getragen, baut auch der Verfasser des geistlichen Dramas auf seinem Vorgänger auf, wählt und verwirft nach Belieben Szenen und Ideen aus dessen Werk und baut sie mehr oder minder geschickt in sein eigenes ein. Jean Bouchet enthüllt in einigen Versen die Geheimnisse dieses Handwerks, denn als solches ist es im späten Mittelalter beinahe anzusprechen, gerade dort, wo der Verfasser aus seiner Anonymität heraustritt und sich als Dichter proklamiert:

"Aus meiner Quelle nahm ich, was ich gut befand
Und was von der heiligen Kirche gebilligt;
Denn darin gibt es keine Stellen,
die nicht durch die Schule der Weisen gegangen.
Auf ihren Rat hab ich verschiedenes weggelassen
und statt dessen etwas andres eingesetzt".

Diese Zusätze bestehen meist aus komischen und derben Szenen, Verwünschungen der Henker und ihrer Knechte, Zwiegesprächen von Hirten Arbeitern und Kerkermeistern, Teufels- und Wirtshauszenen.

Dennoch bleiben dem Verfasser - und dies länger als dem Publikum - Sinn und Ziel des Mysteriums unverändert von religiösem Anliegen bestimmt, wie es uns der Prolog zu einem Auferstehungsspiel sagt:

"Denn der dies alles in Reime gefügt
zu Ehren des Herrn Jesus Christ,

der Unternehmer hätte nie gewagt
wenn nicht die Geistlichen ihm hätten gesagt
wie er's zu Ende führen müßt"! (4)

Er fügt hinzu, daß alles, was in dem Stück irgendjemandes Glauben durch Wort oder Tat verletzen könnte, als nicht geschehen zu betrachten sei. Ein Priester, Eloi d'Amemol erzählt uns selbst, wie er dazu gekommen sei, eine große Teufelsszene zu verfassen:

"Einst lag ich allein in meinem Zimmer. Da war es mir, als ob ich an den Pforten der Hölle getragen würde und Satan in vertrautem Gespräch mit Luzifer belauschte. Dieser erzählte ihm von allen Listen, die er gebrauchte, um die Christen zu versuchen; denn die Häretiker und Ungläubigen, fuhr er fort, kann ich kaum los werden, so ergeben sind sie mir. Der Teufel, der glaubte, von niemand gehört zu werden, entdeckte seinem Meister alle Listen ohne Umschweife. Und als ich wieder in meinem Zimmer war, nahm ich sogleich Feder, Tinte und Papier und begann zu schreiben. Aber nicht alles, was ich gehört hatte, sondern nur, was mein schwaches Gedächtnis hatte behalten können, damit die Christen, wenn sie die Schlechtigkeit Satans wüßten, sich davor hüten können". (5)

Nur wenige Namen und kaum mehr als diese hat der Zufall bis in unsere Zeit hinein bewahrt. Aus der Anonymität des Klosters, der Gemeinde, kommt uns aus dem XI. Jh. frühester Kunde; hinter einem gigantischen Werk, dessen Stoff Gemeingut ist, seine Bühnenrealisierung Gemeinschaftsleistung, den Bauhütten gotischer Kathedralen vergleichbar, tritt im XV. und XVI. Jh. der Dichter in das Dunkel zurück, wie eine Stifterfigur am Rande eines Flügelaltares in einem Prolog oder Epilog ein verwischtes Zeichen seines Schicksals lassend. So heißt es auf dem vorletzten Blatt der "Passion et Vengeance de Jésus-Christ" von Euchstache Mercadé:

"C'est la vengeance Jésusrist
Laquelle composa et fist
Ung clerc moult bien recommandé
S'eult dampst Ustasse Marcadé
A nom; et docteur en decret
Moult sage fut, et moult discret;
Bachelier en theologie
Et official de Corbie
en son temps, et sans nez l blasme
Penser. Priez Dieu pour son ame". (6)*

Weder in der bildenden Kunst noch in der Literatur kennt das frühe Mittelalter die Signatur. "Ritratto d'incognito", Bildnis eines unbekannten Meisters, wie die Bildunterschriften in italienischen Museen lauten. Aus christlichem, seit dem Schisma von 1054 aus abendländisch-christlichem Gemeinschaftsgefühl wachsen die großen Missionen, die Kreuzzüge, die Kathedralen, die Mysterienspiele. Von den 130 Mysterien, die Petit de Juleville aufführt, sind 110 anonym. (7) In dieser Anonymität manifestiert sich gewissermaßen die Anonymität aller Literatur des christlichen Abendlandes bis zu Dante Alighieri; ging doch das Persönliche auf in der katholischen Ordowelt.

Dennoch steht ein Name am Anfang der Entwicklung des geistlichen Schauspiels: Der Mönch Tutilo von St. Gallen, Musiker, Maler und Ciseleur, gilt als der Verfasser der ersten dramatischen Ostertropen aus denen sich im Laufe des 11. Jh. das liturgische "Drama" entwickelte als deren erstes wohl die "Regularis Concordia" des Benediktinermönches St. Ethelwold angesprochen werden darf. Ethelwold war Bischof von Winchester um die Jahrtausendwende; seine "Regularis Concordia" bildet einen Appendix zur Ordensregel der Benediktiner in England. Hier findet sich die vermutlich erste Beschreibung eines Szenariums sowie einer dramatischen Aktion zu Tutilos "Quem quaeritis - Tropen".

Einer jener typischen Scholaren, "clerici vagantes" jener Zeit, ein Schüler Abailards war Hilarius, der im 12. Jh. mehrere Mirakel in einem Gemisch von Latein und Französisch verfaßte, eine "Auferweckung des Lazarus" und eine "Geschichte Daniels". Frech zuweilen in gewagten Satiren auf Klerus und Papsttum, zeichnet sie sich durch besondere Reinheit des Stils und großen dramatischen Schwung aus.

Werk durch Leben, Leben im Werk bezeugt, treten uns aus dem 13. Jh. bruchstückhaft die ergreifenden Portraits zweier Dichter entgegen: Jean Bodel und Rutebeuf.

Bodel, um die Jahrhundertwende in Arras, einem literarischen Zentrum der damaligen Zeit geboren, wurde früh zum begeisterten Werber für die Kreuzzugs-idee und heftete sich selbst das rote Zeichen der Ausziden ans Gewand. Da überfällt ihn die Lepra; ein Ausgestoßener, Todkranke richtet er an seine Freunde die Worte des Abschieds:

"Mès, J'ai fait ma pèlerinage
Dieu m'a défendu le passage
Dont bone volonté avoie" (8)*

Noch in tiefster Qual, in irdischer Hölle, das heilige Land für immer verloren wissend, bittet er Gott um Anrechnung seiner Leiden am jüngsten Tag:

"En pénitence le me conte!
Quar trop aroie en deux enfers!" (9)*

Was im Leben mißlingt, im Werk wird es Wirklichkeit. In glühenden Farben schildert Bodel in seinem "Jeu de Saint Nicolas" den Kampf der Kreuzfahrer gegen die Ungläubigen, weiß den Tod als Opfer, als Kreuzesnachfolge Christi und der Engel tröstet die Verzweifelten nicht, indem er ihnen die Gewißheit des Sieges verheißt, sondern fordert: "Werft Euer Leben kühn in die Schanze für Gott, denn die ihn lieben und an ihn glauben müssen solchen Todes sterben". (10) In einer großartigen, "ritterlichen" Geste verspricht er den Sterbenden die "Krone der Auserwählten":

"Car Dieus moult douchement rechoit
Chiaus qui o lui voelent venir.
Qui de bon cuer le servira
Ja se paine ne perdera,
Ains sera ès chieus couronnës
De tel couronne comme avës". (11)**

Nur ein Einziger, ein "prud'homme" überlebt das Gemetzel. Vor der Statue des hl. Nikolas, dieses so sehr französischen Heiligen, knieend, finden ihn die Heiden.

In den Spelunkenszenen - der Schauplatz wechselt ständig - finden wir ein getreues Abbild des damaligen Arras, eine realistische Darstellung mittelalterlicher Zustände, die Volksszenen der großen Passionsspiele schon vorwegnehmend. Lange nach Bodels Tod, der irgendwo verlassen im Dunkeln stirbt, - kaum je wird uns Kunde vom Tod eines Mysteriendichters, immer schon verläuft sich vorher die Spur - wird sein "Jeu de Saint Nicola" das vor der Auffindung des Adamspiels als ältestes französisches Mysterienspiel galt, an vielen Orten Frankreichs gespielt. Von seltener Eigentümlichkeit, ausgelöst aus jeder liturgischen Bindung, aus Tradition und Anlehnung an frühere Werke (12) jede Einheit von Zeit, Ort und Handlung überfliegend, bietet dieses Werk Stellen von hoher Schönheit und fast Corneille'scher Prägung:

"Seigneur, sie je suis jeune, ne m'ayez en dépit!
On a veü souvent grand voeur en corps petit". (13)***

Erst Ende des XVI. Jh. taucht der Name des anderen Dichters auf, eines jener ersten "poètes maudits", deren die französische Literaturgeschichte so reich ist: Rutebeuf. Vermutlich, wie Chrétien aus der Champagne, führt er zwischen 1255-80 in Paris ein teils ausschweifendes, teils erbärmliches Leben, von dem seine Verse ein erschütterndes Zeugnis geben.

"Pauvre je suis de ma jeunesse
de pauvre et de petite extrace" (14) *

heißt es einmal und:

"Dieu m'a fait Compagnon à Job
Car m'a ravi d'un coup bientôt
Ce que j'avais ... (15) **

Von allen verlassen, heruntergekommen in Tavernen und Spelunken, dem Alkohol verfallen und dem Würfelspiel, klagt er um die Freunde, die der Wind davongetragen hat:

"Je crois que vent les a otés.
L'amour est morte,
Ce sont amis que vent emporte,
Et il ventait devant ma porte,
Les emporta". (16) ***

Doch ähnlich wie Verlaine findet er in tiefster Verfallenheit und Zerstörung über alles Elend hinweg ergreifende Worte der Reue und des Glaubens:

"Je crois que Dieu le débonnaire
M'aime de loin ... " (17) ****

Seine wahre Liebe gilt der Mutter Gottes, für die das XII. Jh. den süßen Namen "Notre-Dame" erfand und für sie schreibt er auch sein "Miracle de Théophile", das erste dieser Art, dem im XIV. Jh. dann die 40 Mariendramen des "Manuskripts de Cangé" folgen werden. Théophile, Auflehner und Empörer gegen die göttliche Ordnung, - Rutebeuf ist ein stürmischer Gegner aller Ordensbewegungen - verschreibt seine Seele dem Teufel, " ... dem schwarzen Haus, der schauerlichen Stätte, wo niemals eine Sonne scheint", (18) unterzeichnet den Pakt mit seinem Blut. Man könnte mit einiger Vorsicht hier von einer ersten "Faustszene" reden, mit der Einschränkung jedoch, daß Theophile aus Rache gegen Gott handelt - "Gott hat mich geschlagen,

„nun schlage ich ihn!“ sagt er einmal - (19) während in späteren Faust-Legenden, um der Ergründung der Wahrheit, der Urgeheimnisse willen, dieser Pakt geschlossen wird.

Eines Tages kommt, nach 8 Jahren eines gewalttätigen und rechtlosen Lebens, Theophile an einer Kapelle vorbei und wilde Reue über seine Freveltaten überfällt ihn:

„Hélas, chetif, dolent, que pourrai devenir!
Terre, comment me peux porter ni soutenir,
quant j'ai Dieu renié et celui veux tenir
pour seigneur et pour maître qui tous maux fait
venir“. (20) *

Tritt in den Mysterienspielen der Autor sonst immer ganz hinter seinem Werk zurück, so ist man hier fast geneigt, anzunehmen, Theophiles Reue sei die Rutebeufs und das Stück trage ungewollt autobiographische Züge. Denn auch für sich weiß der Dichter, daß die Stunde kommen wird, wo es gilt, Rechenschaft über sein Leben abzulegen:

„Et quand le corps est mise en cendre
Il lui faut au Dieu raison rendre
De ce qu'il fit jusqu'à la mort“. (21) **

Geheime Magie, ein dunkler Zauber muß von Rutebeuf ausgegangen sein. Wenn er durch die Straßen von Paris ging, bekreuzigte sich das Volk bei seinem Anblick wie vor einem, der den bösen Blick hat. Rutebeuf sagt von sich selbst: „Man möchte meinen, ich sei Priester ...

„L'on penserait que je suis prêtre
Car je fais plus signer de têtes
Que sie je chantais l'Evangile:
L'on se signe parmi la ville
De mes merveilles“. (22) ***

Größere Ehre, mit leisem Schauer vermischte Achtung, konnte auch Dante nicht zuteil werden, wenn er durch die Straßen von Florenz ging, bevor der Bannstrahl ihn traf.

Seltene Dichterschicksale weisen auch die spärlichen Dokumente späterer Jahrhunderte auf: So war Pierre Gringoire nicht nur Verfasser mehrerer Theaterstücke, sondern zugleich auch Schauspieler, Arrangeur und „Unternehmer in Mysterienspielen“. Von Beruf Zimmermann, ließ er nach eigenen Angaben die Gerüste erbauen auf denen die Dramen ge-

spielt werden sollten. Ein seltener Brief aus jener Zeit ist uns erhalten: "Für Meister Jehan Marchand und Pierre Gringoire den Betrag von 100 Pfund für die Erstellung der "Eschaffauts" und die Organisation des Mysteriums, das beim Einzug inner Majestät der Königin an der Porte de Châtelet in Paris aufgeführt wurde ... sowie für die Lieferung von Kostümen und anderen, für dieses Mysterium wichtigen Gegenständen". (23) Später gibt der Dichter seinen Beruf, seine künstlerische Tätigkeit auf, um sich ganz dem Dienst tätiger Nächsterliebe zu widmen.

Ein Zeitgenosse von Gringoire ist Jean du Pont-Alais, oder, wie eine andere Schreibweise lautet, du Pont Allez, ebenfalls sowohl Autor wie Acteur und Arrangeur. Eine sehr charakteristische Episode wird aus seinem Leben erzählt: Ein neues Spiel ankündigend, schlägt er eines Tages vor der Kirche St. Eustache zu Paris das Tambourin; in Massen strömen die Gläubigen aus der Messe, um ihm zuzuhören. Erbost stellt der Geistliche den Übeltäter, fragt, wie er es wagen könne, zu trommeln, während er predige, worauf Jean du Pont-Allez schlagfertig erwidert, wieso er, der Priester es wagen könne zu predigen, während er trommle. Für diese Frechheit muß der Dichter ein halbes Jahr ins Gefängnis. (24) Stücke von ihm sind nicht erhalten. Du Verdier berichtet, daß Jean in seinem Testament bestimmt habe, nahe der Kirche St. Eustache, dort, wo die Abwasser der Markthallen zusammenfließen, in einer Kloake beerdigt zu werden. Gleich Rutebeuf am Ende seiner Tage von Reue über ein vergeudetetes Leben befallen, fühlte er sich unwürdig zu ehrenvollerem Grab.

Von Barthelemy Aneau ist uns ein spätes "Mystère de la Nativité" aus dem 16. Jh. erhalten, aus einer Zeit also, wo das Passionsspiel das Krippenspiel schon in den Hintergrund gedrängt hat. (25). Aneau ist zu Beginn des XVI. Jh. in Burges geboren; er studierte unter Melchior Volmar, dessen "goût" für Lutheranismus und Häresie er übernimmt, was ihm später zum Verhängnis werden soll. Gelehrter für Latein und Griechisch erhält er einen Lehrstuhl für Rhetorik in Lyon und wird 1542 Leiter des dortigen Kollegs. Mit seinen ketzerischen Lehren infizierte er die ihm anvertraute Jugend. Am Fronleichnamstag 1565, während die feierliche Prozession durch die Stadt zieht, trifft ein aus einem Fenster des Kollegs geschleudertes Stein das Allerheiligste. Aneau, seiner häretischen Vorlesungen wegen verdächtig, wird als Täter beschuldigt und von der aufgebrachten Menge ermordet.

Ähnliches Schicksal widerfährt Jean Gallery oder Guallery, "Principal am Collège de Justice" in Paris", Dichter, Philosoph, Mathema-

tiker und Verfasser mehrerer Theaterstücke. Der Magie angeklagt, wird er zu lebenslänglicher Galeerenstrafe verurteilt.

Eine hintergründige Welt des Mittelalters, devotio und Grausamkeit, Glaube und Aberglaube ineinander, spiegelt sich in diesen Schicksalen.

Im Auftrag von René le Bon, des Herzogs von Anjou und späteren Königs von Sizilien, dessen Kammerdiener, Quartiermeister und "Hofdichter" er war, verfaßt Jean le Prieur (oder: du Prier) das "Mystère du Roi Advenir". Im Prolog sagt er:

"Il est vray que le noble Roy
René que Dieu veut garder,
Fist mettre en faict par arroy
En prose pour le regarder:
S'avisa pour plus augementer
La vie du Roi Advenir,
Que ung mystaire en seroit ouvré
Pour jouer au temps avenir.

...

Lors pour expedier ce fait
Affin que plustats fust parfait
(quoy que bien eust trouvé meilleur)
Lung ayant au vouloir parfait,
Il appela un sien Varlet
De Chambre, nommé le Prieur,
Comme peut faire son Seigneur
Il le fist de ce faict Acteur
Et luy commanda à l'ouvrer,
Ce point, priant le Createur
Que de tort le voulult garder". (26)*

Aus dem XV. Jh. sind uns die Namen von vier großen Passionsdichtern überliefert: Eustache Mercadé, die Brüder Arnoul und Simon Greban und Jean Michel. Mercadé, vermutlich der Verfasser der "Passion et Vengeance de Jésuschrist", dessen Manuskript sich in der Bibliothek von Arras befindet, lebte zu Beginn des XV. Jh. Zuerst Offizial, wird er, Dichter und Theologe, später Prior der Abtei von Ham. Ein Zeitgenosse, ein gewisser Martin Franc, rechnete Mercadé zu den berühmtesten Rhetorikern seines Jahrhunderts. Mercadé's Passion ist eingerahmt von einem Prozeß, der auf Vers 11, Psalm 84 zurückgeht: Erbarmen, Gerechtigkeit, Wahrheit und Friede verhandeln mit Gottva-

ter Verdammnis oder Erlösung des Menschengeschlechts, eine Rahmenhandlung, die später von den Grebans übernommen wird. Die allegorisch Figuren sind dem Rosenroman entnommen. In der Qualität weit unter den Werken eines Bodel oder Rutebeuf - Stil und dramatische Dichte lassen zu wünschen übrig - bleibt das Stück auf die Picardie und den Nordost Frankreichs beschränkt und wird bald abgelöst von der großen Passion der Gebrüder Greban, die ähnlich wie diese gegen Ende des Jahrhunderts einer Neufassung von Jean Michel weichen muß.

Von den beiden Grebans - zu Lebzeiten geehrt, von der Nachwelt oft über Gebühr gelobt, - Joachim du Bellay nennt sie "divins esprits" - ist nur geringe Kenntnis über ihr Leben auf uns gekommen. Nach einem Epigramm von Clément Marot: "Les deux Grebans ont le Mans honoré" wurden die Brüder in Mans geboren, doch ist ihre Herkunft bis heute umstritten. Zu Beginn des Manuskripts 816 der Passion finden wir folgende Auskunft über Arnoul: "Meister Arnoul Greban, ehrwürdiger Doktor der Theologie, verfaßte vorliegendes Buch im Auftrag einiger Bürger von Paris". Manuskript und Notiz stammen aus dem Jahr 1573, (27) einem Zeitpunkt, zu dem Arnoul bereits Chorherr der Kirche Saint Julien in Mans war. Das Datum seines Todes ist unbekannt. Kaum mehr ist uns von seinem Bruder Simon überliefert. Nach dem "Croix de Maine" war er Sekretär Karls von Anjou, nach Parfaict außerdem Mönch in Saint Richter in Ponthieu. Feststeht, daß er 1472, wie vor ihm sein Bruder, Domherr von St. Julien in Mans war. Die beiden Brüder standen hoch in Ehrer bei ihren Zeitgenossen. 1506 zählt Jehan le Maire de Belges die Grebans zu den Dichtern, "deren Name auf den Lippen der Menschen ist und es lange bleiben wird"; (28) mit großer Begeisterung lobt 1540 der Herausgeber der "Actes des Apôtres", die 1536 in Bourges mit ungeheurem Erfolg aufgeführt worden waren, die beiden Autoren:

"Consequemment j'oserai bien te diere
Que de tous jeux ung plus beau ne puis lire.
Symon Greban, bon poète estimé
Même en son temps, print la peine d'escrire
Comme le vois, moult doucement rithmé
Un frère il eust Arnoul Greban nommé
Gentil ouvrier en pareille Science,
et inventeur de grande véhémence". (29) *

Die Grebans schrieben ihre Passion im Auftrag der Pariser Bevölkerung, wie ja die Mehrzahl der Mysterien Auftragsarbeiten einer Confrérie, eines Puy, einer Stadt oder eines Fürsten sind. Aus den Archiven von Abeville ist uns ein Dokument erhalten, wonach einem

gewissen "Guillaume de Bonoevil" die Summe von 10 Golddukaten zurück-
erstattet wird, die er dazu verwendet hatte, in Paris bei "maistre
Arnoul Greban" eine Kopie seiner Passion im Auftrag der Stadt Abbevil-
le zu kaufen. Es ist anzunehmen, daß andere Städte diesem Beispiel ge-
folgt sind.

Wie die meisten Mysterienverfasser hat auch Arnoul Greban eine ausge-
sprochene Neigung, in seinen Versen die ganze Fülle seiner Gelehrsam-
keit zu entfalten. Schieben andere in ihren Text angeblich hebräische,
deutsche, flämische oder bretonische Stellen ein; (30) so breitet Gre-
ban z.B. im Gespräch Jesu mit den Schriftgelehrten sein ganzes, an der
Sorbonne erworbenes theologisches Wissen aus, im Prozeß des Himmels
sein ganzes juristisches, legt aber dann in einem, für das Mittelal-
ter so bezeichnenden Anachronismus zwei ägyptischen Priestern, Théodas
und Torquatas eine Klage über "ihre" zerstörten Götzen, Mohamet, Apoll,
Jupiter, Adonis und Saturn etc. in den Mund. Anachronismen solcher Art
finden wir in fast jedem Mysterienspiel: So läßt im Mysterium des al-
ten Testaments Nebukadnezar durch Holofernes, seinen Geschützmeister
ein ganzes Arsenal von Kriegswaffen des XVI. Jh. vorführen, - so er-
scheint im Monstre von Bourges die Frau des Herodes "à la espagnole",
so läßt sich in einem Weihnachtsspiel des Manuskripts von Chantilly
der Kaiser Augustus eine lateinische Inschrift auf französisch über-
setzen, so beten die Sarazenen Apoll an und die heilige Barbara liest
Boccaccios Novellen. (31)

Man mag zu Recht oder zu Unrecht die beiden Werke der Grebans, die
Passion und die Aposteltaten als Höhepunkte christlichen Dramas im
Mittelalter bezeichnen, - im Umfang wurden die "Actes des Apôtres"
mit fast 62 000 Versen und einer Spieldauer von 30 Tagen nie mehr er-
reicht - das Urteil, das Gaston Paris in seiner Einleitung zur Passi-
on über das Werk fällt, hat bei aller Schärfe doch eine gewisse Be-
rechtigung. Er schreibt: "Kaum je gibt der Autor einen Beweis von Ori-
ginalität, außer in den rein dialektischen Szenen ... "(32) Dennoch
hat kein Verfasser in dem gleichen Maße wie die Grebans verstanden,
die Möglichkeiten der mittelalterlichen Simultanbühne zu erkennen
und auszunützen, keiner, auch Jean Michel nicht, die Fülle der Episo-
den aus dem Leben Christi bühengemäß, - wenn auch nicht dichterisch -
zu bewältigen, Himmel, Erde und Hölle neben- und ineinander darzu-
stellen in ständigem Wechsel des Handlungsortes und die zerfließen-
den Ereignisse in den Rahmen jenes großen Schauprozesses im Himmel,
so die Sache des Menschen, aller Menschen vorgebracht wird, zu span-
nen, wie es vor ihm schon Mercadé getan hatte. So hält sich das gigan-

tische Werk in einem schönen Gleichgewicht, die Gegebenheiten mittelalterlicher "Weltbühne" voll ausspielend, während das Drama der Aposteltaten diese Bühne bereits durch ein Zuviel an Szenen mit Zersprengung bedroht. Trotz des ungeheuren Umfangs, die nicht zu unterschätzende Leistung zweier Autoren, finden wir einige Stellen von poetischer Schönheit und echter Dramatik, so das Rondell der Verdammten, die Szene zwischen Maria und ihrem zum Opfertod bereiten Sohn, sowie den Dialog zwischen Judas und der allegorischen Désespérance, den wir hier bruchstückhaft wiedergeben:

Désespérance: "Mèchant, que veux-tu que je fasse?
A quel port veux-tu aborder?
Judas: Je ne sais: je n'ai oeil en face
Qui ose les cieux regarder.
- Si de mon nom veux demander
Briefment en auras démonstrance.
- D'ou viens tu?
- Du parfont d'Enfer.
- Quel est ton nom?
- Désespérance. (33)*

Der Name Jean Michel ist im Mittelalter sehr geläufig, so daß es lange Zeit unmöglich erschien, den wahren Verfasser des "Mystère de la Passion" zu ermitteln. Zwei Ärzte und ein Jehan Michel, Bischof von Angers, standen zur Diskussion. Die Identität des einen Arztes aus Angers mit dem Bearbeiter und Neugestalter der Greban'schen Passion darf heute als gesichert angenommen werden, wohingegen der Verfasser eines "Mystère de la Resurrection en trois jours", für den viele Jahrhunderte ebenfalls Jean Michel angenommen wurde, weiterhin fraglich bleibt. "La Croix du Maine" berichtet: "Jean Michel Ageyin, ehrwürdiger Dichter und "très éloquent et scientifique Docteur" hat in französischer Sprache das Mysterium der Passion unseres Herrn Jesus Christus geschrieben, das mit viel Erfolg und großem Pomp Ende August 1486 zu Lebzeiten des Verfassers in Angers aufgeführt wurde". (24) Michel war Professor der Medizin in Angers, als Karl VIII. der durch die Stadt kam, von seinem Ruf hörte und ihn zu seinem Leibarzt berief. Michel begleitet den König nach Italien und erhält 1491 den Posten eines Ratgebers am Pariser Parlament. 1493 stirbt er in Quiers, Piemont. 1486 wird die von ihm erweiterte und überarbeitete Passion der Grebans in Angers aufgeführt "moult triumpphantment et somptueusement", wie die erste Ausgabe stolz berichtet.(35) Man

nimmt an, daß Michel selbst die Rolle des Lazarus gespielt habe. Zwei Jahre später erfolgt dann eine Aufführung in Paris, 1500 eine in Amiens, 1501 eine, mit etwas verändertem Text in Mons; bis zum Verbot der Spiele 1548 hält sich das Stück auf der Bühne.

Hatte Greban komischen und profanen Elementen in seinem Drama schon weitesten Spielraum eingeräumt, so verstärkt Michel diese Saekularisierungstendenz nochmals durch Verdrängung des religiösen Inhaltes zugunsten burlesker und grober Volksszenen, hierin den Wünschen des spätmittelalterlichen Publikums, in denen sich bereits die ersten Regungen der Renaissance bemerkbar machen, entsprechend. Gelang es den Grebans gerade noch, ein Gleichgewicht zu schaffen zwischen Himmel und Erde, zwischen religiöser representatio und weltlichem Schauspiel, so kündigt sich bei Michel bereits die Unmöglichkeit solchen Spiels an. Der größte dramatische Vorwurf der Christenheit wird überspült von weltlichen, allzu weltlichen Bildern, über Magdalenens Eitelkeit wird das Kreuz Christi vergessen, über dem Gespött und Gelärm der Henker die Klage Mariens, über der Art der Darstellung ihr Sinn, über der Ausführung die Absicht.

Neun der Dichter, deren Namen uns aus dem Mittelalter erhalten sind, waren Geistliche: Eustache Marcadé, Arnoul und Simon Greban, Guillaume Flamant, Michel de Flameng, Claude Doleson, Bruder Pra, Loys Choquet und Nicolas Loupvent. Jaques Millet und Barthéley waren Juristen, Louvet Gerichtsbeamter, Guillaume le Doyen und Jean d'Abondance Notare. Jean Michel war Arzt, Jean le Prieur und Eloy du Mont Kammerdiener des Königs. Andrieu de la Vigne, Pierre Gringoire, in gewisser Hinsicht, auch Arnoul Greban und Claude Chevalet können zu den dramatischen Dichtern gezählt werden, die von ihrem Beruf lebten. Auch eine Frau befindet sich unter den Autoren: die Prinzessin Marquerite von Valois, die spätere Gattin Heinrichs von Navarra. Florimond de Rémond berichtet, daß "ein gewisser Doktor Roussel der Prinzessin den Geschmack an der Lektüre der Bibel beibrachte, mit der sie sich bald in solcher Begeisterung beschäftigte, daß sie eine tragisch-komische Komposition beinahe des ganzen Neuen Testaments verfaßte, die vor dem König, ihrem Gatten, aufgeführt wurde. Zu diesem Zweck hatte sie die besten Schauspieler, die sie auffinden konnte, verpflichtet. (36) Unter einer ganzen Anzahl von Stücken finden wir eine "Comédie de la Nativité", eine "Comédie de l'Adoration des trois rois" und eine "Comédie des Innocens".

Das sind die Großen des XV. Jh. - es sollen nicht alle Autoren vollständig aufgezählt werden - gelehrte Theologen, die sich ähnlich wie Chevalet "fürnehmste Meister in dieser Kunst" (des Verseschmiedens)

nennen können. (37) Wie groß die Zahl der geheimen Unbekannten gewesen sein mag, die in ihrer Zelle Evangelientexte in Verse umgossen und jene innigen Weihnachtsspiele des XII. und XIII. Jh. verfaßten, ist nicht zu ermessen. Zur Ehre Gottes, um im Spiel die Wunder des Herrn anschaulicher zu verkünden, wurden die ersten Dramen geschrieben, "pour faire rire les gens", das bildhungrige Publikum des Mittelalters zu unterhalten, griffen später die Verfasser das einzige Thema des christlichen Abendlandes auf und brachten es auf die Bühne. Beruf wurde, was fromme Berufung zum Lobe Gottes gewesen war, Beruf des dramatischen Autors. Der Mönch Pra ließ sich in Romans für sein großes Mysterienspiel 159 Florins und für 8 Monate Auslagen 96 Florins, insgesamt etwa 2630 Mark zahlen, Jean le Prieur für seine Umarbeitung der "Actes des Apôtres" 250 Florins, Jean Gouin erhält in Vienne 40 Gulden und eine Extravergütung von 10 Fl., weil man mit ihm zufrieden gewesen sei. (38) Zu Shakespeares Zeiten zahlte man kaum mehr als tausend Mark für ein Meisterwerk.

Vier Monate lang schrieb Jean du Mont an seinen "Trois Martyrs"; Andrieu de la Vigne vollendete in 5 Wochen das Mysterium des hl. Martin, - in Rouen war das Textbuch bereits 18 Jahre vor der Aufführung im Jahre 1491 begonnen worden.

Mit der Passion von Jean Michel ging das gewaltige Schauspiel, das das mittelalterliche Frankreich Gott bereitet hatte, seinem Ende entgegen, verstummte für Jahrhunderte die Stimme des christlichen Dichters, bis Racine ausrufen wird in eine neue Welt: "Grand Dieu! voici ton heure, on t'amène ta proie". (Athalie)

IV. Organisation und Regie

Zwiefach angeschnaut, von Himmel und Erde zugleich, weiß sich das geistliche Schauspiel des Mittelalters. Denn es ist beides: Spiel Gottes vor den Menschen und Spiel der Menschen vor Gott. "Zu Gottes Lobpreis und Verherrlichung, zum Gedenken an seine Passion, Beispiel und Vorbild den Christen". (1)

Zur Ehre Gottes, zu seinem Lobpreis und seiner Verherrlichung wird die Bühne aufgeschlagen, um Dank zu sagen und Gnade zu erflehen, aus der gleichen Begeisterung heraus, aus dem eine Kirche gebaut, ein Altar geschnitzt, eine Prozession abgehalten wird.

Der, dem das Spiel gilt, ist über dem Spiel. Wie die Moira über der antiken Tragödie, wacht Gott über dem christlichen "ludus". Es ist der Angerufene; immer wieder unterbricht sich der Gang der Handlung um einem "Gloria in excelsis" Raum und Stimme zu geben, einem "laudate" einen "Te Deum". Immer wieder tritt einer aus dem Spiel vor die Zuschauer, auffordernd zu Gesang und Gebet und bezieht sie ein in den höheren Sinn dessen, was vor ihren Augen geschieht.

Mit einer Aufforderung, sich zu bekreuzigen, um Christi willen, um dem Teufel mit der ganzen Demut des Glaubens begegnen zu können, beginnt das Spiel der sieben Todsünden und der sieben Tugenden:

"Jhesus, qui por tous mort souffrit
en croix et son sanc espondit
vos ottriet sa paix, bone gens;
de signe de la croys brief(e)ment
syegnies vos ...". (2)*

Mit einem gemeinsamen "Te Deum laudamus" enden alle Mysterienspiele, z.B. die berühmte Passion der Grebans:

" -- et pour finir nostre mistere
joieusement d'honneur promus,
Et que la fin meilleur appere,
rendons graces a Dieu le Pere
chantans: Te Deum laudamus!" (3)**

Kirchliche Feiertage, allen voran Patronatsfeste, Weihnachten und Ostern sind die Tage des Schauspiels; Prozessionen und Messen begleiten die Mysterien. 1486 in Angers, 1507 in Châlons-sur-Marne wurde vor Beginn des Passionsspiels mitten im Theater auf einem tragbaren Altar die Messe gelesen. (4) Am Vorabend einer Aufführung des Mysteri-

ums des hl. Martin (Seurre 1496) begaben sich alle Schauspieler in ihren Kostümen in die Kirche Saint-Martin und sangen "ein Loblied in tiefer Ergriffenheit, damit sie schönes Wetter bekämen um ihre gute und ergebene Absicht, ein Mysterienspiel aufzuführen, verwirklichen zu können". Ebenso kehrten sie nach jedem Spieltag in besagte Kirche zurück und "sangten ein andächtiges Salve Regina um Gott zu danken". (5) Wie Orden, wie Reliquien oder Messen werden auch Mysterienspiele gestiftet, um ein Unheil abzuwenden, eine Dankesschuld abzutragen, ein Gelübde zu erfüllen. So stiftete 1521 ein Mönch des Klosters Coutances eine Summe von 90 tourischen Pfund um vor dem Bild der Notre-Dame zu Pillier einmal im Jahr, am Vorabend der Verkündung unserer Frau, "einen bestimmten Gottesdienst und das Mysterium der Verkündung der gebenedeiten Jungfrau zu feiern ... Und sollen die Personen besagter Verkündung von zwei Chorkindern der Kirche dargestellt werden, eines die Jungfrau, das andere den Engel. Und sollen auch die Herabkunft des Hl. Geistes auf die Jungfrau darstellen". (6) Ähnlich den "taziehs" in Persien gilt im Mittelalter die Darstellung eines Mysterienspiels als frommes Werk. Das Drama hat Gebeteskraft, die Teilnahme daran ist die an einer religiösen Feier, zur größeren Ehre Gottes und zum Heil der eigenen Seele. Bis zur Ablaßerteilung reicht zuweilen die Vollmacht des Spieles:

" ... La Passion dé entandez ...
Nostre Signor deproierai
Por ceux qui ci arresteront
Et ma parole escouteront
Que Dex lor face vrai pardon!" (7)*

Die Schrecken von Krieg, Seuche, Hunger und Dürre sollen durch ein Spiel gebannt werden. So wird während der großen Pest in Metz eine drei Tage dauernde Vorstellung eines Mysteriums des hl. Erasmus gegeben, um eine Intervention des Heiligen gegen die Krankheit zu erwirken. Ähnlich sucht man 1508 in Poitiers den Zorn des Himmels, der mit Seuchen und Mißernte die Stadt heimgesucht hat, zu besänftigen. (8) Dankbarkeit veranlaßt die Einwohner von Romans, das "Mystère des Trois Doms" aufzuführen, da Gott nach anhaltender Dürre endlich Regen geschickt hatte. (9) Dankbarkeit auch die Stadt Orleans, 1435 und 1449 ein "Mystère du siège d'Orléans" zu spielen, zum Gedenken an die Belagerung der Stadt durch die Engländer und die wunderbare Errettung durch Johanna: "Si vous encharge faire processions
es louer Dieu et la Vierge Marie
Dont par Anglois n'a point été ravie

Vostre cité ne vos possessions". (10)*

Wie im Bürgerkrieg zwischen Burgund und Orleans 1412 in Paris 3 Monate lang das Abhalten von Prozessionen verordnet worden war, "-- die allerfrömmsten Prozessionen die seit Menschengedenken statigefunden hatten" (11) bilden die großen Mysterienaufführungen des XV. Jh. mehr oder minder ausgesprochen den Versuch, ein Gegengewicht gegen Not und Verheerung des Krieges zu schaffen, der Frankreich heimsucht, im Spiel Gottes Hilfe für Land und Volk zu erwirken.

Noch 1316 verfügte die Wormser Synode, daß die Mysterien vor Eintreffen des Publikums gespielt werden sollen und wollte damit nochmals Gott geben, was schon Gottes nicht mehr war sondern des Theaters. Denn aus dem liturgischen Raum heraustretend, wird das Schauspiel mehr und mehr zum Spiel vor den Menschen und allmählich auch für die Menschen. Das Bewußtsein von Gottes lebendiger Gegenwart, wodurch das Spiel in einen höheren Sinn gestellt ist, geht immer mehr verloren. Das erhabenste Drama wird seine helle Magie verlieren, die Kraft der Anrufung, die Bezeugung der e i n e n Wahrheit die Fähigkeit, Seuchen zu bannen, Kriege zu entschärfen, Ungläubige zu bekehren, Seelen zu retten. Blosses "Schauspiel" wird, "Spectaculum", was früheren Jahrhunderten religiöser Vollzug gewesen war. Die Renaissance zerbricht endgültig dieses Ineins von Kunst und Glaube, von Theater und Religion, diesen ursprünglichen Zustand der Ungeschiedenheit, der mystischen Verbundenheit des Menschen mit seiner Werk und beider mit Gott. In Zukunft wird es Theater geben oder Kirche, Altar oder Bühne, Gläubige oder Zuschauer, imitatio oder representatio. Wenn etwas aus Anlaß der Befreiung von René le Bon, Herzog von Anjou, (Metz 1437) oder "aus Liebe zum König von England" (Heinrich V.) "und zur Königin" (Katharina v. Frankreich) ein "Mystère de la Passion" aufgeführt wird (12), so ist damit der ursprüngliche Sinnzusammenhang zwischen Religion und Spiel zerstört; das Spiel hat sich aus der Sphäre des "Gottes-Dienstes" endgültig herausgelöst und verselbständigt.

Bis zum XII. Jh. waren Mönche und Geistliche die ausschließlichen Verwalter des geistlichen Theaters. Als sich im XIII. Jh. mit dem Hinaustreten der Spiele auf Vorhof und öffentlichen Platz, Laien allmählich der Initiative bemächtigten, blieb der Einfluß der Geistlichkeit, besonders bei den von "puys" gespielten Mirakeln weiterhin bedeutsam; Teilnahme und Anteilnahme von seiten des Klerus bestand trotz zunehmender Verweltlichung der Spiele bis zu deren Ver-

bot im XVI. Jh. 1408 erbittet der Doyen von Saint-Maclou vom Bischof von Langres die Erlaubnis, das Leben des Schutzpatrons seiner Pfarrei aufführen zu dürfen, zusammen mit einigen Bürgern, "um es darzustellen und zu erzählen mit verteilten Rollen und verschiedenen Kostümen".

(13) Im Jahre 1437 ist der Bischof von Metz selbst Veranstalter einer glanzvollen Passions-Aufführung. Beim Spiel des "Mystère des Trois Doms" in Romans (1509) übernimmt das Kapitel die Hälfte der Kosten.

1476 unterstützte das Kapitel von Notre-Dame in Rouen eine Aufführung des Spiels des hl. Romanus durch die "Confrères de saint Romain", indem es seine Kirche als Schauplatz zur Verfügung stellte: "Besagte Confrères können sowohl vor, wie in der Kirche spielen, sind jedoch für etwaige Schäden am Gebäude sowie an anderen, der Kirche gehörigen Gegenständen verantwortlich!" (14) Desgleichen stellten sie den Schauspielern Holz, Stoffe, Kleider, Kreuz und Mitra aus dem Fonds des Kapitel gegen Kautio zur Verfügung. Verschiedene Angehörige des Kapitel hatten eine Rolle in diesem Spiel übernommen und wurden für die Dauer von Proben und Aufführung von ihrer Anwesenheit beim Chor dispensiert. Man ging in seinem Entgegenkommen sogar so weit, daß während der Aufführung das Glockenläuten untersagt wurde und die Messe verschoben. Wandte sich auch später die höhere Geistlichkeit, Bischöfe und Aebte scharf gegen Mißbrauch und Profanierung der Spiele und verboten zu verschiedenen Malen deren Aufführung sowie die Teilnahme von Priestern, so blieben diese Verbote doch entweder lokal beschränkt oder wirkungslos. Selbst als sich schon lange haeretische und heidnische Elemente in die Spiele eingeschlichen hatten, bestanden Mönche und Geistliche noch auf einer aktiven Teilnahme, zuweilen sogar auf der Inszenierung der Dramen. Noch 1556, nach Verbot der Spiele durch das Parlament also, glaubten die Chorherrn von Mans, die Messe verschieben zu müssen, oder sich davon dispensieren zu dürfen, um einem "Mystère de la Conception de la Vierge" beiwohnen zu können. (15)

Je mehr jedoch die Spiele den Händen der Geistlichkeit entgleiten, desto mehr werden sie Sache der Allgemeinheit, Sache des Volkes. Wie die großen Kathedralen von Chartres, von Amiens, von Rouen, von Paris um diese Zeit als Gemeinschaftsarbeit entstehen, als Werk aller Stände, des Adels ebenso sehr wie des Bürgertums und der Geistlichkeit, sind auch die Mysterienspiele zum "oeuvre commune" geworden, zur "res publica christiana". Städte, Fürsten, Bruderschaften, Korporationen, Stifte und Kapitel wetteifern in glanzvollen Aufführungen von Mysterienspielen.

René le Bon zahlte 1450 für ein Auferstehungsspiel in Angers 180 Golddukaten und wohnte 1471 in der gleichen Stadt einer Jean Michel fälsch-

lich zugeschriebenen "Resurrection" bei, deren Inszenierung vermutlich ebenfalls von ihm finanziert worden war. In der 3. Journée dieses Stückes finden wir ein Gebet für diesen großen Liebhaber und Protektor des Theaters. Andere Fürsten folgten seinem Beispiel, während sich das Herrscherhaus im allgemeinen wenig um das geistliche Schauspiel bekümmerte. Karl VI. der gegen 1390 einer ihm von Geistlichen der Sainte-Chapelle zu Paris vorgetragenen Auferstehung beigewohnt hatte, inaugurierte zwar durch seine berühmten "lettres patentes" 1402 die "Confrères de la Passion", nahm jedoch nie persönlich Anteil an den Spielen. Ebenso wenig seine Nachfolger, Karl VII., Ludwig XI., Karl VIII. und Franz I., was erstaunen mag, da gerade in dieser Époque das französische Mysterienspiel seine Apogée erlebt. Juleville hält es für wahrscheinlich, daß kein König jemals unmittelbarer Initiator oder Protektor eines solchen Spiels gewesen sei. (16) Mit der Gründung und Anerkennung der "Confréries" und eines somit mehr oder minder ständigen Theaters erübrigten sich jedoch solche Protektion und Initiative. In den ersten Jahren ihres Bestehens spielten die Confrères von Paris vorwiegend die Passion und Auferstehung Christi, andere Bruderschaften überboten sich in glanzvollen Darstellungen des Lebens und Leidens ihres Schutzpatrons. (17)

Der Text belehrt uns, daß die Confrères nicht nur vorhandene Stücke spielten, sondern auch neue Stücke bei irgendeinem Textdichter in Auftrag gaben.

"Leben und Leiden des Hl. Didier", Märtyrer und Bischof von Lengres, wurde auf Antrag der Confrères dieses Heiligen obengenannter Stadt verfaßt und im Jahre 1482 von genannten Brüdern in selbiger Stadt durchgeführt. (18) Der Autor, Guillaume Flamant, war Chorherr von Langres.

Ähnlich den "puys" und anderen Spielgemeinschaften begnügten sich die Confrères nicht allein damit, aus eigener Initiative und auf eigene Kosten Dramen zu inszenieren, sondern sie leisteten auch häufig Beiträge zu den großen feierlichen Veranstaltungen, deren Regie im XV. Jh. hauptsächlich den Städten oblag. In Chaumont wurden alljährlich feierliche Prozessionen zu Ehren Johannes des Täufers veranstaltet. Im Gefolge der Umzüge befanden sich kostümierte Personen, die in allegorischen Bildern Leben und Leiden des hl. Johannes darstellten, woraus sich allmählich der Wunsch entwickelte, die einzelnen Episoden in einem Stück zusammenzufassen und auf eine Bühne zu bringen. Die Bürger der Stadt richteten daraufhin eine Anfrage an den Bischof mit der Bitte um Genehmigung: "Unterzeichnete Bürger der Stadt Chaumont,

vonnhafft daselbst, bitten ergebenst, als wahre Christen, zum Lob und zur Ehre Gottes und Johannes des Täufers, Schutzpatron der Kirche genannter Stadt, vorschlagen zu dürfen, wenn es genehm ist, passend und glücklich erscheint, das Leben des hl. Johannes mit verteilten Rollen in Form eines Mysteriums zu spielen ...". Die Bittsteller versicherten weiter, daß die Bürger "aus freiem Antrieb und reiner Begeisterung zu den Kosten beisteuern würden, die sich aus dem Aufbau der Bühne und der Beschaffung der nötigen Maschinerien ergeben würden". (19)

Sieben Angehörige der Stadtverwaltung von La Rochelle unternahmen 1492 eine Aufführung der Passion und ließen auf ihre Kosten "die schönsten "chafaulx" bauen", die je in diesem Königreich waren. Sie kosteten über 3000 Pfund. Die Aufführung war, nach zeitgenössischen Berichten, die großartigste, deren man sich entsinnen konnte. Sie dauerte 8 Tage, wobei jedermann ebensoviel Freude und Erholung wie Zufriedenheit empfand, denn da war eine große Anzahl von Musikern und "joueurs des instruments" die Tag und Nacht nicht abließen das Volk zu unterhalten, solcherart, daß ein Großteil der Nächte während der Zeit der Spiele mit allerhand Belustigungen sowohl für die Einheimischen als für die Fremden hingab. (20)

Schon bald gab es in Frankreich keine größere Stadt mehr, die nicht ihre Passion auf ihre eigene Weise darstellte, alle anderen Aufführungen durch noch prächtigere zu überbieten, "attento quod erit maximum exemplum honorque et utilitas et commodum villae". (21) Die großartigen Höhepunkte in der Geschichte der französischen Mysterienspiele, die Aufführungen von Bourges, von Amiens, von Mons, von Valenciennes sind vorwiegend städtischer Initiative zu verdanken. Am 28. Januar 1500 wandten sich 7 Bewohner von Amiens, davon 5 Priester in einer Anfrage an die Schöffen der Stadt, gaben zu bedenken, daß seit langem in Amiens die Passion nicht mehr gespielt worden war, und taten ihre Bereitschaft kund, sie aufzuführen. Die Antwort der Stadtverwaltung ist uns erhalten. Es heißt da: "In Anbetracht dessen, daß gottlob das Königreich Frankreich sich in gutem Frieden befindet, daß Brot und Wein billig sind und von allem genügend vorhanden, so daß Gott dafür zu preisen ist, schätzen wir uns glücklich, Euch die Erlaubnis zu geben, das Mysterium der Passion zu spielen oder spielen zu lassen, so wie Ihr es andernorts gesehen habt". Jedoch sollte die Genehmigung sowohl vom Bischof und vom Kapitel, wie auch von einem Vertreter des Königs noch bestätigt werden. Letztere wurde erwirkt, die Einwände der Geistlichkeit übergangen. Anfangsten erfolgte die Aufführung. (22)

Es war aber nicht nur, weil es der Stadt zu Ehre und Ansehen gereichte, ge-

währte die Stadtverwaltung Genehmigung und Unterstützung, auch finanzielle Gesichtspunkte waren häufig maßgebend, denn die Spiele zogen große Menschenmengen aus der näheren und weiteren Umgebung in die Stadt; Handel und Gewerbe blühten. Manch größere Ortschaft verdankte im Mittelalter Namen und Reichtum diesen Veranstaltungen, Seurre z.B. oder Langres.

Es mag hier am Platz sein, einen kurzen Überblick über die finanzielle Situation der Mysterienspiele zu geben. Wie wir gesehen haben, beteiligten sich Fürsten und Städte, Passionsbrüderschaften, Kirchen und Einzelpersonen an den Kosten. Kaum jemals wurden die sehr hohen Ausgaben wieder eingebracht, wie wir z.B. an der Kostenaufstellung des "Mystere des Trois Doms" sehen können: Wir entnehmen diese Aufstellung Gustave Cohen. (23)

Honorar für den Dichter	255 fr.	- s - d	2630,41 M
Honorar für Chevalet	27 "	5 s - d	283,46 M
Für die Abschreiber	18 "	3 s - d	188,25 M
Kosten des Theaterbaus	645 "	7 s - d	6659,42 M
Dekors und Maschinen	655 "	1 s 5 d	6757,78 M
Musik	90 "	- s - d	928,38 M
Allgemeines	45	7 s - d	470,21 M

Gesamtausgabe: 1737 fr. - s 2 d=17 917,91 M

Gesamteinnahme: Eintrittsgeld und Erlös aus dem Verkauf des Materials nach der Vorstellung:

738 fr. 1 s 3 d= 7 616,70 M

Defizit: 998 fr. 10s 11 d=10 301,21 M

(Die Umrechnung erfolgte von Bauer. Die Silbermark hatte damals den Wert von 14 tourischen Pfund, d.h. etwa 40,40 M).

Dieses Defizit mußte von Stadt und Kapitel getragen werden. (24) Fälle wie Valenciennes, wo ein Überschuß erzielt wurde, sind selten: Juleville hat, und vor ihm Emile Morice, die Kostenaufstellung errechnet:

Einnahmen für die 25 Spieltage	4680 fl. 14s 6d =ca.13 525 M
Erlös aus dem Verkauf des Materials	728 " 12s 6d =
Gesamteinnahme:	5409 fl. 7 s
Gesamtausgabe:	4179 fl. 4 s 9 d
Überschuß:	1230 fl. 2 s 3 d (25)

Das (-von Cohen veröffentlichte-) Ausgabenbuch für die Aufführung einer Passion in Mons, gibt uns eine genaue Aufstellung der einzelnen Posten; die Gesamteinkünfte beliefen sich auf 1338 Pfund, 4 sous 4 deniers. Die Kosten für eine Aufführung der Passion von Jehan Michel in Angers im Jahre 1486 beliefen sich auf 38 Pfund, 4 sous, 2 deniers. (26)

Der Theaterhistoriker Picot meint, daß man die Kosten für die oft wochenlangen Spiele auf mehrere Millionen berechnen müsse. Viele große Geschäftsleute gingen dabei zugrunde. Dies wird verständlich, wenn man den ungeheuren Aufwand an Seide, Damast, Samt, Gold und Edelsteinen bedenkt, aus dem die Kostüme des XV. und XVI. Jh. bestanden. Die Königin Dampdeomopylys trägt nach Berichten des Zeitgenossen Thieboust (27) an ihrem Kleide aus Goldbrokat "eine Borte von Edelsteinen im Werte von mehr als 2000 Dukaten", das sind über 8000 Mark.

Wir haben zahlreiche Berichte, wie diese immensen Kosten von den verschiedensten Seiten her aufgebracht wurden. So überwiesen im Jahre 1454 die Schöffen von Rouen den 4 Confrèrien, die ein Mysterium der hl. Katharina aufgeführt hatten, 25 Pfund (etwa 300 Mark) weil das Mysterium "gar prächtig und mit viel größeren Kosten als man geglaubt, gefeiert und aufgeführt worden sei". (28) In Rouen sollte 1410 ein Pfingstspiel aufgeführt werden, das Budget der Stadt wurde aber dermaßen überlastet, daß der Schöffenrat die Vorbereitungen dazu unterbrechen mußte. (29)

Die Unternehmer eines Mysterienspiels in Troyes wandten sich, da ihre Einkünfte nur 356 Pfund, ihre Ausgaben jedoch das doppelte betrugen, um Unterstützung an das Assablée générale, welches nach Prüfung des Antrags beschloß, daß die Summe von 50 Pfund aus öffentlichen Geldern gewährt würde " ... im Hinblick darauf, daß das Mysterium zum Lob und zur Verehrung Gottes gespielt wurde und zur Zierde der Stadt". (30)

Ein Passionsspiel, das 1507 in Amboise gegeben wurde, kostete 950 Pfund. Drei Privatpersonen zahlten dazu 400 Pfund, andere Bürger verpflichteten sich, für den Rest der Summe aufzukommen, falls die Einnahmen die Ausgaben nicht decken würden. (31)

René le Bon, späterer König von Sizilien, bestritt die Kosten für eine Aufführung der "Resurrection" in Angers (1456) wie uns eine Kostenaufstellung mitteilt: "Für Jehan Duperier ... den Betrag von hundert Golddukaten, für welchen Betrag er die Dekorationen und Maschinerien des Auferstehungsspiels angefertigt hat, das der Herr von Sizilien

(René le Bon) zu Pfingsten spielen wollte". (32)

Auch die Schauspieler selbst beteiligten sich an den Ausgaben. Fasser, wir nun, bevor wir uns den Vorgängen bei der Aufführung selbst zuwenden, das Gesagte nochmals kurz zusammen:

Bis zum XII. Jh. sind die Spiele allein Angelegenheit des Klerus, der Klöster, Kapitel, Konvente. Die Dramen werden aufgeführt aus Anlaß eines kirchlichen Feiertags, besonders an Ostern und Weihnachten und zu Patronatsfesten, in der Absicht, Gott zu ehren und dem Volk die Geschichte seiner Religion vor Augen zu führen. "Zur Ehre Gottes, in Bewunderung und Ehrfurcht vor seinem Leiden, zur Belehrung des unwissenden Volkes". (33) Nach außen hin wird diese fromme Intention auch nie aufgegeben, auch wenn sie später durch die zunehmende Säkularisierung der Texte sowohl wie der Aufführungen ad absurdum geführt wird. Mit dem Hinaustreten der Spiele auf den öffentlichen Platz und in eigene Häuser beginnt in zunehmendem Maße die Einflußnahme von Laien auf das geistliche Drama; Bruderschaften und Städte übernehmen deren Organisation und Realisation, wenn auch die Anteilnahme von Geistlichen bis ins XVI. Jh. hinein bestehen bleibt. Aufführung und Finanzierung der Mysterien wird Sache der Allgemeinheit, wird gleich dem Bau der Kathedralen zu einem überständischen "oeuvre commune". Neben religiöse treten profane Anlässe, so Einzüge von Herrschern und Fürstlichkeiten oder lokale Festlichkeiten.

Es sei nun der Versuch unternommen, anhand der von Cohen entdeckten und veröffentlichten Dirigierrolle und des Ausgabenbuches einer Passionsaufführung von Mons (34) sowie des Schauspielerkontraktes von Valenciennes und anderer zeitgenössischer Dokumente die Vorgänge vor und während der Aufführung eines großen Mysterienspiels zu skizzieren. Wie wir gesehen haben, geht die unmittelbare Initiative im XV. und XVI. Jh. zumeist von Bruderschaften oder einzelnen Bürgern aus; diese wenden sich in einer ersten Fühlungnahme an die Stadtverwaltung, zuweilen auch an den Bischof oder an beide zugleich, um dort ihren Plan in Vorschlag zu bringen und eine zunächst generelle "licencia ludendi" zu erwirken. Wird diese erteilt, machen sich die Unternehmer auf die Such nach geeigneten Manuskripten. Es war Usus, daß diese Manuskripte von Stadt zu Stadt ausgeliehen, oder den Autoren abgekauft wurden. So kam z.B. ein gewisser Guillaume de Bonoeuil im Dezember 1452 im Auftrag der Stadt Abbeville zu dem berühmten Ernoul Greban nach Paris, um ihm für 10 Golddukaten seine Passion abzukaufen. Die "Echevinage" von Amiens gab einigen Bürgern die Erlaubnis, die Passion so aufzuführen "... wie sie es andernorts hatten spielen sehen, wo sie drei

Tage gedauert hatte und so, wie sie in Doullens aufgeführt worden war". (35) Dies war 1500. Im Jahr darauf fuhr der Geistliche Gille de Bievene mit drei Gefährten von Mons, Belgien nach Amiens, um die dortigen Manuskripte der Passion der Grebans sowie der von Jean Michel zu kopieren und aus beiden zusammen ein Stück von 8-tägiger Spieldauer zu machen. (36)

Für ein Auferstehungsspiel in Angers 1456 finden wir in einem Rechnungsbuch der Stadt folgenden Posten: "Für Meister Jehan D. den Betrag von acht Golddukaten ... für Abschrift und Reinschrift des Auferstehungsspiels, sowie für die nötigen Korrekturen und Zusätze, die von ihm vorgenommen wurden". (37)

Mit den Manuskripten, d.h. dem Textbuch begaben sich nun die Bürger abermals zur Stadtverwaltung, einmal, um eine endgültige Spielerlaubnis zu erhalten, zum anderen, um die Stadt um eine Beteiligung an den Kosten der Aufführung anzugehen. Die großen Freiheiten und derben Späße, die sich in nahezu allen geistlichen Dramen des späten Mittelalters finden, Heiterkeit, die in Obszönität ausartet, Offenheit in Blasphemie, theologische Spitzfindigkeiten in Häresie, könnten glauben machen, es habe im Mittelalter keine Zensur gegeben, was jedoch nur in Einzelfällen zutreffend ist. Zu zahlreich sind die Dokumente, die von gegenteiligen Fällen Zeugnis geben. Selbstverständlich gab es keine ständige, eigens zu diesem Zweck geschaffene Organisation. Auch die Frage, ob hier eine geistliche oder eine weltliche Behörde zuständig sei, scheint nie eindeutig geklärt worden zu sein. Beide, geistliche wie weltliche Autoritäten überwachten die Vorgeänge auf der Bühne - so unterstellt z.B. Karl VI. in seinen "Lettres patentes" die Spiele der Confrères der Passion in Paris der Kontrolle durch königliche Offiziere - beide übten eine mehr oder minder formale Preventivzensur aus. Ein Manuskript des Mysteriums des hl. Vinzenz wird begleitet von einer "licencia ludendi", die Schauplatz und verschiedene Bedingungen für die Aufführung vorschreibt. 1524 untersagte der Bischof von Meaux seiner Diözese jede Aufführung geistlicher Dramen, die nicht zuvor seinen Vikaren zur Begutachtung vorgelegt wären. Als 1567 in Lars-le-Villard in Savoyen ein Mysterium des hl. Sebastian gespielt wurde, war der Text zuvor einer genauen Überprüfung durch einen Zensor des Herzogs unterzogen worden; verschiedene Korrekturen finden sich am Rand des Manuskriptes. 1547 ließ der Bischof von Cambrai durch "docteurs", die er selbst ausgewählt hatte, den Text der Passion beurteilen, die in Valenciennes aufgeführt werden sollte. (38) Als 1556 eine Kommödiantentruppe in Rouen ein Mysterienspiel auf-

führen wollte, unterstützte die Stadt zuerst widerwillig die Schauspieler, zwang sie dann jedoch, die Spiele abubrechen, mit der Begründung, sie führten "zu törichten und unnötigen Ausgaben". (39) Im gleichen Jahr erbat eine Truppe von den Schöffen in Amiens die Erlaubnis, eine Vorstellung geben zu dürfen. Diese wurde zwar gewährt, die Dauer der Spiele jedoch auf 6 Tage beschränkt, Spielplan und Textbücher mußten den Schöffen vorgelegt werden. Jede Art von Scherz "sentant aucun point obscène" wurde untersagt; die Truppe durfte nicht, wie üblich, ihr Spiel mit Trompetenstößen bekanntgeben, sondern nur durch Anschläge. (40)

Wie jedoch aus den Texten der Spiele, die mit Sicherheit zur Aufführung gelangten, ersichtlich ist, waren diese Zensurbehörden, selbst die geistlichen, von einer für unsere Begriffe erstaunlichen Großzügigkeit; das an Hinrichtungen, Hexenprozesse, Kriege, Varrenfeste und pompöse Fürsteneinzüge gewöhnte Mittelalter war weder prüde noch empfindlich.

Was die Finanzierung der Spiele anbelangt, so hörten wir bereits, daß die Stadt meist nur Zuschüsse gewährte und gegebenenfalls das Defizit nach Ablauf der Spiele deckte. Außerdem oblag ihr die Fixierung der Eintrittspreise für "Parkett" und Logen, die ja die Haupteinnahmequellen bildeten. Der administrative Teil wurde von eigens zu diesem Zweck bestellten Kommissaren geregelt, von denen noch zu sprechen sein wird. Nach der Gewährung der "licencia ludendi" erfolgte die öffentliche Bekanntmachung, der sogenannte "Cry". Dieser "Cry" war eine, zumeist in schwer verständlichen Versen gehaltene feierliche Proklamation in den Straßen der Stadt, der die Bewohner über die fromme Absicht einiger ihrer Mitbürger, ein Mysterienspiel aufzuführen, in Kenntnis setzte und alle, die Lust und Liebe dazu hatten, zur Beteiligung auffordern sollte. Von den Confrères der Passion in Paris, die 1541 die Apostelschichte aufführen wollten, ist uns die Beschreibung eines solchen "Cry" erhalten: "Der Zug nahm vom Hôtel de Flandres seinen Ausgang. Voran sieben Trompeter zu Pferd, dann der vereidigte Ausrufer der Stadt, begleitet von einem Haufen Polizisten, ebenfalls zu Pferd, um Ordnung zu schaffen und das andrängende Volk zurückzuhalten, darauf wieder eine Reihe von Offizieren und Sergeanten der Stadt Paris. Die beiden Herolde, die den "Cry" auszurufen hatten, trugen schwarz-samten Gewänder mit grauen, gelben und blauen Ärmeln. "Dahinter gingen die beiden Spielleiter genannten Mysteriums, Rhetoriker, d.h. ein Geistlicher und ein Laie in würdigen, ihrem Stand angemessenen Gewändern. Er folgten zu Pferd die vier Unternehmer des Spiels, vier Kommissare vom

Châtelet auf Mauleseln und schließlich eine Menge Bürger, Händler und andere Leute aus der Stadt in langen und kurzen Roben, alle wohl bekleidet, wie es ihrem Stand und ihren Möglichkeiten entsprach". (41)

Den Versen ist in verständlicherer Prosa hinzugefügt, daß diejenigen, die sich am Schauspiel zu beteiligen wünschten, am Festtag von Saint-Etienne sich im Passionssaal einfinden sollten, wo sie Kommissare finden würden, " ... ausersehen, die Stimme jedes Einzelnen zu hören und zu begutachten". Neben den Schauspielern werden auch die Regisseure, die "Surintendants" und Superintendants", die "conducteurs de secretz", der "mestre du jeu" und die "originateurs" ausgewählt oder bestimmt.

Es war die Aufgabe der "originateurs" - wir würden sie heute "Arrangeure" nennen - den Text der jeweiligen Aufführung anzupassen, - wobei die ursprüngliche Vorlage häufig ohne jede Rücksichtnahme auf den Verfasser verändert, erweitert, gekürzt und montiert wurde, - und, falls sie noch nicht vorhanden war, die Dirigierrolle zu schreiben, die "briefets oder parchons" für die Schauspieler und die "billets de advertance" für die Maschinisten.

Die Dirigierrolle, "abrégié" oder "rollet" genannt, bedeutet die Anweisung zur Umsetzung des dramatischen Geschehens im Text in das Bühnengeschehen. Sie ist für den Regisseur bestimmt, regelt Auf- und Abtritte der Schauspieler, Gestik und Mimik, Musik, Tanz und Maschinerien, Accessoires und Dekorationswechsel, kurz alle Vorgänge auf der Bühne. Fast immer finden wir eine doppelte Didaskalie, deren erste für den Regisseur bestimmt ist, wie etwa: "Nota, Simon zu verständigen, sich neben Jesus zu begeben", während die zweite die nähere Ausführung der Order festlegt in Art einer Regieanweisung: "Er geht zu Jesus". (42)

Zum näheren Verständnis dieses für die mehrtägige Aufführung eines Spieles unerläßlichen Mittels mag es angebracht sein, eine Seite aus der Dirigierrolle von Mons hier in extenso wiederzugeben. Da vom Text selbst immer nur die erste und letzte Zeile angegeben ist, beschränken wir uns darauf, die Namen der handelnden Personen und die Didaskalien wiederzugeben. Es handelt sich bei dem Beispiel um die Kreuzigungsszene der 1501 in Mons zur Aufführung gelangten Passion:

Rubrik: Nun wird das Kreuz auf die Schultern Christi geladen.

Nembrod: Erste Zeile: Er ist gut beladen, Messieurs ...

Letzte Zeile: Gehen wir, beeilen wir uns.

Salmanazar: (Die in Klammern angegebenen Namen bedeuten die eben-
(Druard) falls im Manuskript angegebenen Namen der Bürger von
Mons, die diese Rolle spielten).

Rubrik: Nun gehen sie auf den Berg (Calvarienberg) zu.

Griffon:
(Jerosme)

Rubrik: Nota: in einem Holzkrug Wein bringen zu lassen und
ein Glas zum Trinken.

Roullart:
(Sausset) ...

Rubrik: Es darf nicht vergessen werden, auf dem Calvarienberg
ein Gefängnis zu haben, in das man die beiden Diebe
tut, während Jesus gekreuzigt wird.

Brayart:
(Loys)

Roullart:
(Sausset)

Bruiaut:
(Jaquet) ...

Rubrik: Bei den Worten "A plaine gheulle sent l'arain" soll
er ein Glas vollschenken mit gutem Wein, und nachdem
er zu Ende geredet hat, Jesum zu trinken geben und
selbst trinken.

Roullart: ...

Dragon: ...

Dentart: ...

Griffon: ...

Rubrik: Sie entkleiden ihn.

Notre-Dame: ...

Maria Jacobi:
(Massin) ...

Rubrik: Sie gehen von dannen.

Anna: ...

Kaiphaz: ...

Roullart: ...

Rubrik: Er nimmt das Gewand Jesu.

Dentard: (Während er das Kleidungsstück betrachtet): ...

Godeffroy: ...

Rubrik: Nun tun sie so (ilz font semblant) als würden sie ihn gänzlich entkleiden und legen ihn auf die Erde.

Pilatus: ...

Gouffart, Sekretär des Pilatus: ...

Pilatus: ...

Gouffart: ...

Rubrik: Nun gibt er vor, die Tafel zu schreiben (die über Jesus am Kreuz angebracht werden soll) - die aber schon vorbereitet sein muß, - dann geht er wortlos auf das Kreuz zu.

Marie Salomé:

(Quairet) ...

Rubrik: Nun kommt Notre-Dame hinzu und tut so, als bedecke sie Jesus mit dem Schleier von ihrem Haupt, - aber es liegt einer bereit.

Notre-Dame: ...

Rubrik: Hier soll Dentart daran erinnert werden, daß er die Nägel zur Hand nimmt und hält, solange Griffon mit ihm spricht.

Kaiphaz: ...

Griffon: ...

Rubrik: Nun treten sie alle in den Hintergrund.

Orillart:

(Prices) ...

Brayart:

(Loys) ...

Rubrik: Nun legen sie Jesus ganz flach auf das Kreuz. (43)

Schon aus diesem knappen Auszug wird ersichtlich, wie minutiös jede Einzelheit dieses immensen, acht Spieltage umfassenden Dramas geregelt, wie vielfältig die Aufgabe des "mestre du jeu" war, von dem nun zu reden sein wird.

Von Cailleau ist uns das Bild eines solchen Spielleiters aus dem XVI. Jh. überliefert. Über kurzen Pluderhosen trägt er einen violetten Rock und auf dem Kopf eine Kappe; mit der linken Hand schwingt er den Dirigierstab, in der rechten Hand hält er die Dirigierrolle. In der Darstellung eines Mysteriums der hl. Apolline, einer Miniatur von Jean Fouquet (Musée Condé de Chantilly) finden wir ihn auf der Bühne, mitten unter den Spielern, wiederum mit Stab und "rollet", gleich dem Dirigenten eines Orchester nach überall hin seine Einsätze gebend. Hier trägt er einen langen Chorrock mit Kaputze und auf dem Kopf die Doktormütze in Form einer Tiara.

Die ständige Anwesenheit des Regisseurs auf der Bühne als über der Handlung stehende handelnde Person, bewirkte wohl, daß es niemals zu vollkommener "illusio", restloser Identifikation mit dem Geschehen kam, Spiel als Spiel blieb, nicht als Realität erlebbar. Dem Mittelalter jedoch war die Person des Spielleiters auf der Bühne ein so vertrauter Anblick, daß es ihn gleichsam übersah und die dargestellten religiösen Wahrheiten als seine eigensten erlebte und lebte. Zuweilen wandte sich der Regisseur, der zudem noch als Inspizient und Souffleur fungierte, auch als "protocole" oder "prologueur", selbst an das Publikum, beschwichtigte mit gemessenen Worten die Unruhe des zu seinen Plätzen drängenden Publikums, lenkte seine Aufmerksamkeit auf die zu erwartenden wunderbaren Dinge, erklärte Sinn und Bedeutung der Aufführung sowie der Dekorationen und beschwor die Zuschauer schließlich, zur Ehre Gottes und seiner Heiligen sich während des Spieles ruhig zu verhalten:

"Ouvrez vos yeulx et regardez
devotes gens qui attendez
a oyr chose salutare:
veillez vous pour vo salut taire
par une amoureuse silence!" (44) *

Am Ende einer "Matinée" oder einer "Journée" kündigte er den Zuschauern den weiteren Verlauf des Spieles an und griff am nächsten Tag das Geschehen des Vortages in resumierenden Worten nochmals auf: Der Regisseur ist als Ansager der "Verbindungsmann" zwischen Bühne und Zuschauerraum. Seine Arbeit beginnt lange vor der Aufführung: Er ist für alle Bühnenaufbauten ebenso verantwortlich wie für die Schauspielerführung, für Materialbeschaffung, Dekorationen, Maschinen, Kostüme, er überwacht die Proben und die Aufstellung der Gerüste, er hat sich um die Musik zu kümmern und um die Bekanntmachung

des Spieles. Zuweilen ist er, wie Henry d'Oultreman in Valenciennes, gleichzeitig Darsteller irgendeiner Rolle und einer der "conducteurs de secretz", hat also zur gleichen Zeit die Funktion eines Regisseurs, eines Schauspielers, eines Maschinisten und eines Bühnenleiters zu versehen, von der des Organisators garnicht zu sprechen. (45) Und dies alles bei einem Stück von etwa 30 000 Versen und einer Spieldauer von mehreren Tagen oder sogar, wie on Bourges, mehreren Wochen, wobei nicht vergessen werden darf, daß es sich keineswegs um einen "Berufsregisseur" handelt, sondern um einen, zu diesem Zweck ernannten Bürger. Einige dieser "nebenberuflichen" Spielleiter erwarben sich, wie Jean Bouchet im Laufe der Zeit große Erfahrungen im Einrichten von Mysterienspielen und wurden dann von den verschiedensten Städten "berufen". Es war keine leichte Sache, mit lauter Amateuren Spiele von solcher Handlungsichte und solchen Ausmaßen aufzuführen: Bouchet gesteht: "ich habe es selbst durchgemacht und weiß, was das bedeutet", (46) und als Sachverständiger gibt er eine Reihe von Ratsschlägen: Der Spielleiter muß vor allem Geduld haben; denn ist schon das Unternehmen schwierig, so ist das Ergebnis noch zweifelhafter. Unmöglich ist es, alle Teile zufriedenzustellen und besonders die neidische Kritik. Zuerst und vor allem muß dem Auge etwas geboten werden:

"plus content est l'esprit
De veoir qu'ouyr, la chose qu'on veoit visue,
Icelle oyant, est plus appréhensive". (47)*

Kennt man ein wenig die Bedingungen unter denen die Mysterienspiele aufgeführt wurden, so wird diese Bemerkung Bouchets sehr verständlich. Die Inszenierung war alles; die Zuschauer kannten den Ablauf des Geschehens, die Geschichte des Lebens Christi, die Heiligenviten. Nicht vom Thema her, sondern nur von der Bühne selbst konnten also noch Überraschungen zu erwarten sein. Einzig das "wie" konnte wirklich interessieren. Zudem ging auf dem öffentlichen Platz die Aussage des Wortes häufig verloren und mußte durch die Aussage des Bildes, durch Dekoration und Handlung, ergänzt, wenn nicht ersetzt werden.

Der Schauspielervertrag von Valenciennes belehrt uns, daß der Regisseur zudem auch noch richterliche Befugnisse hatte. Den Schauspielern, die gegen eine kontraktliche Abmachung verstießen, legte er eine Geldstrafe auf oder schloß sie vom Spiel aus. Vor ihn, und nicht vor gewöhnliche Richter wurden auch alle, zwischen den Schauspielern entstehenden Streitigkeiten zur Schlichtung gebracht. In jedem Sinne also ist für den Regisseur des mittelalterlichen Dramas der Titel

"Mestre du jeu" gerechtfertigt. Dem Spielleiter zu- oder untergeordnet sind die "Surintendants" und die "Superintendants", die ihm einen Teil der Arbeit abnehmen. In Valenciennes gab es deren 13, von denen einige auch eine Rolle übernommen hatten. Ihre Aufgabe bestand vorwiegend darin, die Spieler anzuweisen, mit ihnen zu proben " ... ihre Lehrmeister und Führer zu sein, sie in friedlicher Gemeinschaft zu halten, damit es keinen Streit und keine Auseinandersetzungen gäbe. Zugleich konnten sie, im Falle irgendwelcher unter den Spielern auftauchender Zwistigkeiten, Rechtsprechen, ohne ein ordentliches Gericht bemühen zu müssen".

In Mons fanden die Proben oder "recors" im Rathaus statt, mit Trompetenstößen wurden jeden Tag die Spieler zusammengerufen, wie uns ein Posten des Ausgabenbuchs mitteilt: "Für J. Billet die Summe von ... Talern, dafür daß er 48 Tage lang die Spieler zu allen Proben im Rathaus zusammengerufen hat, seit dem Beginn genannten Mysteriums".(49)

Das bedeutet also, daß für die Aufführung in Mons 48 Proben stattgefunden haben, eine relativ geringe Zahl, wenn man bedenkt, daß es sich bei den Spielern nicht um Berufsschauspieler handelt, und daß das Stück eine Länge von ca. 35 000 Versen hat, bei einer Spieldauer von 8 Tagen. Als 1509 in Romans das "Mystère des Trois Doms" vorbereitet wurde, gab es nicht weniger als 6 Hauptproben zwischen dem 18. März und dem 29. April.

Während nun im Rathaus die Proben stattfinden, werden von der Stadt Einladungen in alle Teile des Landes ausgesandt, werden auf dem "Grand Markiet", dem Marktplatz von Mons die Gerüste aufgeschlagen, ein "Hourt" für die Schauspieler, ein zweiter für die vornehmen Zuschauer auf der anderen Seite des Platzes, ein einstöckiges Holzgerüst, auf dem sich Bänke und einzelne Logenplätze befinden und zwischen beiden erstreckt sich der "parc" das Parkett für das breite Publikum, wo der Platz 12 deniers kostet. Künstler und Handwerker machen sich an die Arbeit. Es gilt 70 Mansionen fertigzustellen, Drachen, Schlangen und Ungeheuer für die Hölle, "mit zwei Köpfen, einem Teufels- und einem Drachenkopf", (50) "Vögel, Thronsitze und "secretz", die den Himmel im Paradies drehen sollen" (51) und "Wasser aufspeichern für die Sintflut". Gobelins und Tapisserien werden in der Kirche Saint Nicolay gegen Bezahlung ausgeliehen (52), die verschiedensten Accessoires und Dekorationsgegenstände in Privathäusern. Die Musik muß bestellt und geprobt werden, wiederum ist es Saint-Nicolay, das Orgeln, Organisten und Sänger zur Verfügung stellt

Endlich nähert sich der Termin der Aufführung, den Anschlägen überall in der Stadt verkünden.

Die Aufführung des Mysterienspiels ist jedoch nur ein Teil der Festlichkeiten, die über eine Woche die ganze Stadt erfüllen; voran geht eine halb noch im Religiösen wurzelnde, halb schon einem Fastnachtszug ähnliche Prozession durch die Hauptstraßen, das sogenannte "monstre". Thiboust gibt uns eine genaue Beschreibung des Monstre von Bourges, auf das wir im Kapitel "Spieler" zurückkommen werden. Es sei der Bericht eines Zeitgenossen über das "monstre" das 1496 einem Mysterium des Hl. Martin voranging, wiedergegeben: Als der Tag kam, an dem der Zug stattfinden sollte, ließ man mit Trompetengeschmetter ausrufen, daß alle Personen, die eine Rolle in obengenanntem Mysterium inne hätten, sich um die Mittagszeit im Gasthaus "en Lombardie" versammeln sollten, jeder, seiner Rolle gemäß, kostümiert. "Nach dieser Aufforderung begaben sich die betreffenden Spieler an genannten Ort, wurde dort ordnungsgemäß hintereinander aufgestellt, eingeleidet, bewaffnet und hergerichtet in einer Weise, daß man es unmöglich hätte besser machen können. Und es muß bemerkt werden, daß der Zug so lang war, daß, als Gott und seine Engel das Haus verließen und hinter den anderen herritten, die Teufel bereits über den Gefängnisturm hinaus, nahe bei dem Tor "du chevaut blanc" angekommen waren, ... und es waren ungefähr 180 Pferde, jedes in einem Abstand von kaum mehr als zweieinhalb Fuß vom anderen". (53) Am darauffolgenden Tag zumist begann die Aufführung: in Herold zu Pferd, - in Mons war es Godeffroy le Roy - rief jeden Morgen Bürger und Gäste zu den Spielen (54) die, mit einer Unterbrechung von wenigen Stunden zur Mittagszeit, bis in den Abend hinein dauerte, Tag für Tag, - in Bourges 1536 sogar 5 1/2 Wochen lang. Die Stadt ernannte Kommissare zur Aufrechterhaltung der Ordnung für die Dauer der Spiele. In Angers, 1486 erfüllten die bedeutendsten Persönlichkeiten der Stadt die Funktion, " ... während des Spieles Ruhe und Ordnung aufrechtzuerhalten unter Androhung von Gefängnis - und beliebig hohen Geldstrafen". Alle Tore der Stadt waren geschlossen, bis auf zwei, die von 20 gut bewaffneten Soldaten bewacht wurden. 25 Polizisten durchstreiften die Stadt. Die "Wirte" überwachten die Ankommenden und gewährten denen, die aus einer Gegend kamen, in der die Pest herrschte, keine Aufnahme. Noch einmal wurden die Gerüste auf ihre Tragfähigkeit geprüft. "Um besser mit dem Spiel beginnen zu können und um Ruhe herzustellen, soll gegebenenfalls dem Spiel eine Messe vorgehen auf einem ehrenvoll bereiteten Altar". Am dritten Tag der Aufführung bestellte man zwei Vertreter, die während des Spiels Wein

an die Zuschauer ausschenken sollten, eine Stiftung der Stadt".(55) Während der Spiele schwiegen auch die Glocken, um die Spieler nicht zu stören und einen reibungslosen Ablauf der Handlung zu gewährleisten. Läden und Geschäfte blieben geschlossen, man verfügte "...daß nichts so eilig wäre, als daß irgendeine handwerkliche Arbeit getan werden mußte". Alle Bürger hatten aktiven oder passiven Anteil an den Spielen, die Straßen der Stadt waren verlassen und die Gefahr, daß Diebe in die leeren Häuser eindringen würden, groß. (56)

Es sei hier zum Abschluß noch der Bericht eines der Unternehmer über die Aufführung eines Passionsspieles in Vienne wiedergegeben: "Im Jahre, 1510 am Pfingstsonntag den 19. Mai und die darauffolgenden Tage, inclusive Montag den 27. wurde das Mysterium der glorreichen Passion unseres Herrn aufgeführt, beginnend mit der Verkündigung und endend mit der Himmelfahrt in 9 aufeinanderfolgenden Tagen. Im großen Garten der Abtei Saint Pierre waren die allerschönsten Gerüste aufgeschlagen, einige darunter erhoben sich in zwei Stockwerken über den Platz, der für das Volk gedacht war und dort gab es 96 Logen, jede verschließbar. Man konnte sie für 4 Dukaten mieten; der Eintrittspreis betrug 2 liards. Die Zeltplanen darüber waren bunt und mit schwarzen und weißen Seilen untereinander verbunden, - ein so herrlicher Anblick, wie ihn wohl niemals ein Theater geboten hat. Die "Wunder" und Maschinen funktionierten ohne jeden Zwischenfall, denn es gab acht "maistres de feintes", deren jeder, seinem Können gemäß etwas mehr oder weniger als 40 florins verdiente. Paradies und Hölle waren gar prächtig ausgestattet und alle Apostel trugen braune Atlasgewänder, so, daß kein Brautun dem des anderen Gewandes gleich war, nur die Form der Kostüme war einheitlich, Mantel und Umhang. Die Teufel wechselten beinahe alle Tage ihr Kostüm, - es gab welche aus Samt und Seide. Was die Schauspieler betrifft, so gelang ihnen ausgezeichnet und ohne jeden Fehler mit Trompeten, und allerhand anderen Instrumenten, Orgelmusik und Gesang das allerschönste silete". (57)

V. S c h a u p l a t z u n d B ü h n e

"Sit autem in una parte altaris qua vacuum fuerit quaedam assimilatio sepulchri velamque quoddam in gyro tensum". (1) * "In una parte altaris" also, an der geweihtesten Stelle der Kirche selbst, tritt im X. Jh. "Gottes-Spiel" aus dem "Gottes-Dienst" vor das Angesicht des Herrn. Der erhöhte Altar ist die erste "Bühne", die Nachahmung des Grabes Christi die erste "Dekoration", das Kreuz das erste christliche Symbol, das zudem den Charakter eines theatralischen Attributs erhält, das Schiff der romanischen Basilika ist der erste Zuschauer-raum. Noch bestimmt sich nicht selbst, was Schauspiel ist, noch ist alles Geschehen im liturgischen Raum verwurzelt, noch heißt das Theatrum: Ecclesia.

In den Klöstern zumeist mag geistliches Schauspiel begonnen haben, - sind doch fast alle Manuskripte der frühen Zeit klösterlichen Ursprungs, - in Konventen und Stiften, in Klosterkapellen und -kirchen, zu denen das Volk damals noch freien Zutritt hatte, in Wendelgängen und Innenhöfen, später in den Kathedralen, die im XIII. Jh. überall so unvergleichlich aus Frankreichs Boden wachsen, in Pfarrkirchen und Hofkapellen. Wie jedoch christlicher Kult hinausgetragen wird in die Welt in Prozessionen und Umgängen, die das Mittelalter so liebte, so wird auch geistliches Schauspiel bald den kirchlichen Rahmen sprengen; es wird über Vorhof und Marktplatz in die Stadt dringen, ins Volk und wird schließlich seinen eigenen Raum finden, sein Haus, seine Bühne. Zunächst aber, der Messe ähnlich, die in Einzug und Segnung, Wechselgesang und Gebet das ganze Kircheninnere einbezieht in die erhabenen Vorgänge am Altar, spielt das Spiel von gleicher Mitte aus bald durch den ganzen Raum, - in der Krypta, an einem Seitenaltar, im Chor, im Mittelschiff. Bühne ist überall, wenn sich auch die Handlung schließlich an einem Punkt konzentriert, an der Krippe oder dem Grab Jesu. "Hinter dem Altar soll die Krippe aufgestellt werden und ein Bildnis der hl. Maria. Ein Engel soll von einer erhöhten Stelle (loco eminencioni) aus den Hirten die Geburt Jesu verkünden. Die Hirten kommen durch das große Portal und durchqueren singend den Chor"--- heißt es in einem der frühesten Manuskripte aus Rouen. (2)

Ist im liturgischen Drama von einem "erhöhten Platz", von dem aus der Engel spricht oder der Stern der Weisen herableuchtet, die Rede, so handelt es sich um einen architektonisch bereits vorgegebenen Platz, wie den Chorumgang etwa oder die Empore. Ähnlich ist das Grab Christi in vielen Fällen in der Krypta der romanischen Kirche bereits vorhanden und bedarf keiner eigenen Darstellung. Noch kann von einer eigentlichen Bühne, d.h. von einem Bühnenaufbau nicht gesprochen werden; diesen finden wir zum erstenmal im XII. Jh. in Dramen der Kathedrale

von Rouen, in einem Offizium der Emmausjünger, wo bereits ein Gerüst mit einer Darstellung des "Schlosses" von Emmaus, in dem Christus mit seinen Jüngern an der bereiteten Tafel saß, vorhanden gewesen sein muß. (3) In einer "Auferweckung des Lazarus" (4) finden wir schon eine "scena platea", d.h. einen freien Raum vor den Dekorationen für die Schauspieler, das Proscenium der Antike, dem wir später auf der Bühne der großen Passionsspiele wieder begegnen werden. Erste Nachricht über eine, für die gesamte Theaterkunst des Mittelalters verbindlich werdenden Simultandekoration kommt uns, ebenfalls im XII. Jh., von den Benediktinermönchen aus Fleury-sur-Loire: "Um das Spiel des hl. Paulus aufzuführen, soll an einem geeigneten Ort "quasi Jerusalem" ein Sessel für den Hohenpriester aufgestellt werden .. Ein zweiter Sessel soll aufgestellt werden, auf dem ein junger Mann vom Aussehen des Saulus sitzen soll, neben ihm Bewaffnete. In einer anderen Ecke, genügend weit entfernt (aliquantulum longe) von den eben erwähnten Sitzen sollen zwei weitere hergerichtet werden, "quasi in Damasco", auf dem einen soll ein Mann namens Judas sitzen, auf dem anderen der Oberste der Synagoge von Damaskus. Zwischen den beiden Stühlen soll ein Bett sein, in dem der, der den Ananias darstellt, liegen soll.(5)

Wir haben in diesem frühen Stadium bereits zwei "lieux" oder "mansions", d.h. zwei nebeneinander gleichzeitig aufgebaute Spielorte, auf denen wechselweise das Geschehen abrollt. Diese, im XV. und XVI. Jh. bis ins kleinste Detail prächtig ausgearbeiteten "mansions" finden sich hier noch in der phantasieerfordernden quasi-Form von Stühlen; die geographische Entfernung zwischen Jerusalem und Damaskus ist durch ein räumliches Auseinanderschieben der beiden "lieux" angedeutet, ein Gedanke, der später mehr und mehr in den Hintergrund tritt, wie wir es z.B. auf der Miniatur von Fouquet bei der Passion von Valenciennes sehen, wo Nazareth, der Tempel, Jerusalem, das Haus der Ältesten, die goldene Pforte und das Meer zusammenstoßen.

Der Mittelalter war von einer erstaunlichen geographischen und historischen Unkenntnis und Sorglosigkeit. So konnten unbedenklich weit voneinander entfernte Orte nebeneinander aufgebaut werden, Ereignisse vieler Jahrhunderte gleichzeitig dargestellt werden. Bringt die Wandeldekoration eine vorwiegend zeitliche Raffung mit sich, so die Simultandekoration eine überwiegend räumliche. In einer "Resurrection anglo-normande" des XIII. Jh. gibt der "Prologueur" den Zuschauern zugleich mit einer Inhaltsangabe des Stückes eine Beschreibung der Szenerie:

"De cette manière récitons
la sainte Resurrection:
Premièrement appareillons
Tous les lieux et les mansions
Le crucifix premièrement
Et puis après le Monument (Grab)
Une gëole doit y avoir
Pour les prisons emprisonner
Enfer soit mis de cette part
Aux mansions de l'autre part
Soit puis le ciel ----- (6) *

Bereits 11 solcher lieux finden wir im Fragment einer "Resurrection" (7) Hölle, Himmel, Calvarienberg, das Hl. Grab, das Gefängnis des Barrabas, das Palais des Pilatus, die Synagoge, das Haus von Joseph v. Arimathäa, das des Nicodemus, das der Jünger, das der drei Marie. Wahrscheinlich handelt es sich bei diesen letzten 6 Orten um einfache Gerüste, die "la place" oder "le plateau" dominierten; diese waren sicher auch nichts anderes als eine Art Holzbühne, auf der dann Galläa und Emmaus dargestellt wurden.

Es wird begreiflich, daß mit zunehmendem Reichtum und Vielfalt der Dekors, mit einer Ausweitung des Themas sowohl als, daraus resultierend, der Bühne, der Kirchenraum nicht mehr ausreichen konnte und das Schauspiel förmlich hinausgedrängt wurde in weitere Bezirke und in größere Selbständigkeit. Dennoch wird, bis weit ins XV. Jh. hinein, das Gotteshaus Schauplatz geistlichen Dramas bleiben, selbst dann noch, wenn die französische Sprache die lateinische weitgehend in den Hintergrund gedrängt hat, das profane Element das sakrale. In vielen Neufassungen und Überarbeitungen bleibt das liturgische Drama in dem ihm gemäßen Raum von Kirche und Messe; französische, geistliche Schauspiele dringen mit profanen Bildern und Ideen in den Kirchenraum; sie werden zum "Miracle" oder "Jeu", sind nicht mehr "Offizium" oder "Repraesentatio", - nicht mehr Teil des Gottesdienstes, sondern selbständiges Spiel, Schauspiel. So wird 1486 in Metz ein Spiel über die hl. Katharina von Siena in französischer Sprache in einem Kloster zur Aufführung gebracht, wozu der ganze Innenhof eigens umgestaltet werden mußte. In der Kirche Saint-Maclou in Rouen wird mitten im XV. Jh. (1451) ein ziemlich langes Weihnachtsspiel aufgeführt (8), die "Nativités" des Manuskripts von Chantilly sind klösterlichen Ursprungs und werden wohl auch dort aufgeführt worden sein.

Die nach Juleville erste, nach Zeit und Ort bestimmbare Aufführung eines "Mysterienspiels" fand zwischen 1290 und 1302 in Limoges auf dem Friedhof Saint Martial statt, "nahe dem Steinkreuz besagten Friedhofs". (9) Der Friedhof der die Kathedrale von Rouen umgab, diente als Rahmen für die Aufführung des Mysteriums des hl. Romanus. (10) Immer wieder begegnen wir im Mittelalter lärmenden Feierlichkeiten, Spielen, Umzügen, keineswegs stets religiöser Natur, auf den Friedhöfen - einer jeder Widersprüche, eine der seltsamen Begriffsverkehrungen, die dieser Zeit so geläufig sind. Ähnlich wie der Friedhof Schauplatz von Mysterienaufführungen im Übergangsstadium zwischen Kirche und öffentlichem Platz ist, so auch Vorhof und Vorplatz der Kirche. So wurde das hilbliturgische Adamsspiel des XIII. Jh. aller Wahrscheinlichkeit nach vor einer Kirche gespielt und der "loco eminencioni" auf dem das Paradies errichtet war, mußte sich in der Nähe eines Haupt- oder Nebenportals befinden haben, sagt doch Regieanweisung, daß Gott, sobald er nicht auf der Bühne erscheint, sich in die Kirche zurückzieht: "Tunc vadat figura ad ecclesiam". (11) In doppelter Weise findet sich also hier die Kirche noch einbezogen ins Schauspiel; einmal als Hintergrund, als erhabene Kulisse, vor der die Geschichte der ersten Menschen sich abspielt und zum anderen als Himmel, als Wohnung Gottes, aus der richtend und segnend der Herr unter die Menschen im Paradies tritt. Dieses Paradies befand sich auf einem Gerüst, "echafauct" vor der Kirche, und war mit Vorhängen und seidenen Stoffen so verhängt, daß die Zuschauer Adam und Eva erst oberhalb den Schultern sehen konnten. Hier können wir auch zum erstenmal mit Sicherheit die Darstellung der Hölle feststellen, die im "Sponsus" des XI. Jh. trotz des Vorhandenseins von Teufeln (12) wohl noch nicht zur Ausbildung gelangte, - ob es bereits in der sich später fixierenden Form eines sich öffnenden und schließenden Ungeheurrachens geschehen war, mag dahingestellt sein. Verschiedene der hier sehr spärlichen Regieanweisungen lassen es vermuten.

Mit einem gewissen Recht kann man beim Adamsspiel sogar von einer, das Publikum einbeziehenden, Raumbühne sprechen, denn die Teufel laufen zwischen den Zuschauern hin und her und machen dumme Scherze: (13) "Mit wilden Gebärden stürzen die Teufel heraus, laufen zwischen den Zuschauern herum und schleppen einige von ihnen wirklich in die Hölle". Auch dies wird uns in den Passionsspielen wieder begegnen.

Vom Kirchenvorplatz zum öffentlichen Platz, zum Marktplatz ist der Schritt nicht mehr groß, zumal in mittelalterlichen Städten oft beides identisch war. In Laval ist es der "grand pavé" in Romans der "Schusterhof", in Metz der "Place en Change", in Abbeville ein Platz hinter der Kirche Saint Gilles, in Angers der Rindermarkt, etc. Für

die Aufführung der Passion in Metz, 1437 gibt uns die "Stadtchronik folgende wichtige Details": "Im Jahre 1437 wurde auf dem Platz de Cange in Metz die Passion unseres Herren Jesus Christus aufgeführt. Und waren die Aufbauten gar prächtig, denn sie erhoben sich gleichsam stufenförmig in neun Reihen rings um den Platz; dahinter befanden sich erhöhte Sitze und Logen für die Vornehmen und für die Damen". (14) Fast ausschließlich auf diesen Text baut sich die Hypothese von einer mehrstöckigen Bühne auf. Es scheint aber, als meinte der Stadtschreiber ein 9-stufiges Amphitheater, hinter dem sich die Logen der Adeligen befanden.

1474 wird in Rouen eine "Incarnation et Nativité de J-C" aufgeführt, die deshalb bemerkenswert ist, weil sie an Weihnachten auf dem Neuen Markt, im Freien also, gespielt wurde, was für den Norden Frankreichs einen Ausnahmefall bedeutet. Auf der Rückseite des Titelblattes finden wir folgende Hinweise auf Schauplatz und Bühne: "Und waren die Gerüste auf der Westseite (des Platzes) aufgebaut, und erstreckten sich vom Wirtshaus "de la Hache Couronné" bis zu dem Wirtshaus, das eine Lanze im Schild trägt. Die Sitze der sechs Propheten jedoch befanden sich außerhalb dieser Bühne an den verschiedensten Stellen des Neuen Marktes". (15)

Auf dem vorletzten Blatt des Manuskripts steht: "Es folgt die Reihenfolge, in der die "establies" aufgestellt waren. Zuerst nach Osten: Das Paradies Das Haus der Eltern Mariens, da Gebetshaus Mariens, das Haus der Elisabeth im Gebirge, das Haus des Symeon, Salomons Tempel, das Haus der Jungfrauen, der Altar des Schreibers Gerson, der Platz des jüdischen Volkes, der Platz Josephs und seiner beiden Vetter, die Krippe, die Stelle, an der der Tribut zu entrichten ist, das Feld, auf dem sich die Hirten befinden in Richtung auf den Turm Ader, das Schloß des Sirinus, der Tempel Apollos, das Haus der Sybille, das Logis der Fürstin der Synagoge, das Zimmer des Kaisers, sein Thron, der Brunnen von Rom, das Kapitol, die Hölle in Form eines grossen Rachens "sich bei Bedarf öffnend und schließend", die Vorhölle der Väter, die Plätze der Propheten.

Die verschiedenen Orte auf der Erde beziehen sich auf vier verschiedene Städte, deren Namen am Rand des Manuskripts vermerkt sind: Nazareth, Jerusalem, Betlehem und Rom. Wir haben also bereits 24 verschiedene "lieux" oder "establies", die der Propheten nicht eingerechnet. In Mons werden es nur wenig später schon über 70 sein.

In Bourges 1536 ist der Schauplatz der Rundgang des römischen Amphitheaters für die glänzende Aufführung der Greban'schen "Actes des Apôtres". Auf dem Graben der alten Arena hatte man für die Zuschauer ein Amphitheater mit 2 Rändern erbaut, das mittels eines Zeltdaches gegen Witterung und Sonne geschützt war. (16) Dies erinnert an die kreisförmigen Naturtheater in Cornwallis, die sog. "Rounds"; von Rasenbänken aus sahen die Zuschauer die Mysterien des alten und neuen Testaments an. Auch im Colosseum von Rom kam es zur Aufführung von Passionsspielen; in beiden Fällen mag der Gedanke der Entsühnung und christlichen Weihe eine Rolle gespielt haben.

Von 1411 an fanden die Mysterienspiele, und wahrscheinlich schon früher, die Mirakel häufig in einem geschlossenen Raum statt, - vorwiegend wohl aus klimatischen Gründen, da das Fest eines Heiligen, dem zu Ehren ein Spiel aufgeführt werden sollte, häufig in den Winter fiel, wie vor allem auch die ganzen Spiele der Weihnachtszeit. Um den klimatischen Unannehmlichkeiten zu entgehen, zogen zu Beginn des XV. Jh. die "Confrères de la Passion" in Paris von St. Maur in das Hôpital de la Trinité, dessen großen Saal im Erdgeschoß von 21 Klafter Länge (ca. 40 m) und 6 Klafter Breite (11,70 m) ihnen die Prämonstratenser, die Verwaltung des Hospitals, vermietet hatten. Erst später zogen sie in das Hôtel de Flandres um, wo dann im Jahre 1541 die glänzenden Aufführungen der "Actes des Apôtres" stattfanden. Schließlich siedelten die Confrères nach dem Hôtel de Bourgogne um. 1462 beschloß die Generalversammlung der Bürger von Auxerre, die Passion im "Hôpital des Grandes Charités" aufzuführen, dessen riesige Innenhöfe während des ganzen Mittelalters den verschiedensten Volksbelustigungen Raum geboten hatte. Auch im Kloster der Cordeliers und im Rathaus fanden wohl Aufführungen von Mysterienspielen statt. Die Mirakel von Notre-Dame de Liesse, das Werk Jean Louvets sind zu den Festen der Confrérie in besonderen Häusern gespielt worden. (18)

Mit dem Zurückfluten der Mysterienspiele in die Enge eines geschlossenen Raumes aus dem es sich im XIII. Jh. allmählich und notwendig herausgelöst hatte, wird die Simultandekoration in dem Ausmaße, wie sie der öffentliche Platz kannte und zuließ, schließlich unmöglich.

Für die Mentalität, für Welt- und Theaterempfinden des Mittelalters jedoch war die Simultanbühne die einzig zutreffende und vielleicht auch einzig mögliche Lösung. Die Menschwerdung, der Lebens- und Leidensweg Christi, bilden den erhabenen Gegenstand der großen zyklischen Passionen des XV. und XVI. Jh., das größte Thema, dessen die Bühne sich bemächtigen kann. Das Mittelalter jedoch vermochte nicht

in der Beschränkung Meisterschaft zu suchen und zu erwerben, verstand nicht, aus den vielgestaltigen Ereignissen eines auszuwählen, die Kraft seines dramatischen Könnens darauf zu konzentrieren, wie es die Klassiker getan haben würden. So mußte Erzählung werden, was als Schauspiel gedacht war, langatmige, ungeschickte Erzählung, die alles sagen will, alles umfassen, ausdeuten, darstellen, - die bei jeder Episode verweilt und darüber die eigentliche Geschehensmitte vernachlässigt. "Dieses Bemühen, alles zu erklären, diese scholastische, symbolische, prophetische Manie, das Leben eines Heiligen von seiner frühesten Kindheit an bis zu seinem Märtyrertod darzustellen und dabei jede Tatsache zu erwähnen, die närrische Idee, bis zur Erschaffung der Welt und der Menschen oder dem Dankesopfer Abrahams zurückzugehen, um das Kommen des Messias anzukünden, wo doch jedes dieser Ereignisse, zusammengefaßt, ein gutes Drama für sich ergeben hätte, macht schließlich die Bühnendichtung zu einem riesigen dramatischen Epos, oder besser: zu einer durch Dekorationen und Schauspieler illustrierten, dramatischen Erzählung; und dieser zyklische Charakter der aus dem Zweck aller dieser religiösen Stücke des Mittelalters hervorgeht, hat natürlich die zyklische Dekoration nötig gemacht, bei der allein eine Handlung in ihrem ganzen Umfang sich abwickeln konnte, die notgedrungen immer wieder an denselben Punkten ankam". (19)

Eine Abart der Simultandekoration, der "lieux" oder "mansions" bildet die Wagenbühne, "chariot", - eine Mischung von Wandel- und Simultanbühne: der Zuschauer bleibt an seinem Platz, während das Bühnenbild wechselt und zwar solcherart, das jeder "chariot", ein Szenenbild darstellend, in der Reihenfolge der Handlung an ihm vorüberzieht. So entsteht eine Art dramatischer Prozession, wie wir sie noch in Furnes, Flandern sehen können und wie du Ménil eine solche auch für Valenzia anführt. (20)

Die bekanntesten Beispiele hierzu bilden die englischen "pageants", deren genaue Darstellung wir in Archivurkunden über die Coventry-Spiele besitzen. Ähnliche Bühnenformen kannte Antwerpen, Brüssel und Brügge, sowie Flandern, wo die Spiele den charakteristischen Namen "wagenspel" trugen. (21) In Frankreich finden wir nur vereinzelt Beispiele dieser "chariots", in Béthune, Abbeville und Lille (22) sowie häufiger bei pantomimischen Mysterien, die von großem Einfluß auf die Inszenierung der gesprochenen waren. Die glanzvollen Höhepunkte der französischen Bühne im Mittelalter aber lagen in der Simultandekoration: Die verschiedenen Örtlichkeiten, in denen sich wechselweise oder nacheinander die Handlung abspielen soll, befinden sich auf einer Bühne, entlang dieser Bühne, "hourt" oder "scène", ge-

nannt, wechselt der Zuschauer seinen Platz von "mansion" zu "mansion", oder folgt dem Handlungsablauf von einem weiter entfernten Platz des "Zuschauerraumes" mit den Augen. Man erleichterte dem Zuschauer diese Anstrengung des ständig-in-Bewegung-seins dadurch, daß man den Schauspielern bei ihren Gängen Zeit ließ, - wenn sie etwa den Weg von Judäa nach Rom, oder vom Himmel in die Hölle zu machen hatten, und in diesen Zwischenpausen episodische Figuren auftreten ließ. Man schob also eine Art von "entremets" - Zwischenspielen - ein, oder nahm für einen Augenblick den Faden irgendeiner Parallelhandlung wieder auf, bis die Schauspieler an der gewünschten Stelle waren. Namensschilder kamen in vereinzeltten Fällen dem Zuschauer, der sich vor einer unendlichen Anzahl einzelner Häuser, Häuschen und anderer Aufbauten befand, zu Hilfe, in Frankreich jedoch seltener als im England der Shakespearezeit. Wir finden sie in Mons - es sind dort 98 "pancartes" oder "brevets" - und in Rouen an den Bühnengerüsten, wie uns der Prolog verrät.

"Présent des lieux, vous les poves cognaistre,
Par l'escritel que dessus voyez estre". (24) *

Häufiger jedoch ist es usus, daß der Prologueur, d.h. der Schauspieler, der den Prolog spricht, dem Publikum die Dekorationen vorstellt, wie wir es bereits in einem Stück des XII. Jh. gesehen haben. In einem "Mystère de Saint Vincent" finden wir folgenden naiv-anschauliche Erklärung der einzelnen Mansionen:

"Premier voiez la en droit paradis
Dieu ses angles et ses sains vroids amis
Là est l'orrible ort et puant enffer
Et le pervers, inique Lucifer
Acompagné de dampnez et de deables,
Plains de tourmens, huz et cris miserables.
De cele part est Dioclicien
Et assez près de li Maximien
Empereurs sont es princes des Romans,
Cruels félons et tyrans inhumains,
Chacun d'eulx a ses gens et familiers
Avecques lui la sont leur conseillers.
Les senateurs de Rome, faus frivolles
Peut on bien veoir dedan le capitoll
Là est le fier et felon Dacian
Faulx destructeur du peuple chrétien
Avecques lui ses gens et sa famille". (25) **

Ganze 45 Verse braucht der Verfasser, um 12 szenische Abteilungen und die darin spielenden Personen zu beschreiben.

Wie nun sahen diese Bühnenaufbauten aus, die Schilder und Prolog erläutern? (26) Sicher ist, daß es auf der Bühne fast immer gewisse Erhöhungen gab, den Berg, auf den Jesus bei der Versuchung durch die Lüfte getragen wird (27) und der Ölberg; dieser liegt in einer, Jean Miché fälschlich zugeschriebenen "Auferstehung" (28) unter dem Paradies, wie auch der Abendmahlsaal. Das Paradies ist also ein wirkliches Stockwerk und nicht, wie Paulin Paris annimmt ein einfaches Gerüst. (29) Zuweilen sagt die Regieanweisung, daß Christus, die erlösten Seelen oder die Engel zum Paradiese **h i n a u f s t e i g e n**, beziehungsweise fliegen. Ein Dokument aus dem Jahre 1543 schildert Aussehen und Ausdehnung des Himmels: "Für ein Gerüst von etwa 19-50 m Länge und 4,90m Breite, das im sogenannten "Hôtel d'Orléans" errichtet wurde, um das Mysterium des hl. Christoph aufzuführen, berechnet man ein Paradies von 12 Fuß (3,98 m) über besagtem Gerüst (d.h. der Bühne) .. und besagter Corivault (der Bauunternehmer) soll einen kleinen Vorsprung machen, damit sich an die beiden Ecken des besagten Paradieses zwei Engel stellen können ..." (30)

Auch die Stufenreihen, von denen Paulin Paris berichtet, existierten, allerdings in etwas anderer Art, als er vermutete. Sie bildeten ein wirkliches, nach hinten aufsteigendes Stockwerk, damit einerseits die Zuschauer es von allen Seiten sehen konnten und zu anderen Gottvater von "himmlischer Höhe" aus über dem Fortgang des Spieles wachen konnte. Für Alençon ist der Fall eines zweiten und sogar dritten Stockwerkes eindeutig nachgewiesen. Der dritte Artikel des Kontraktes sagt: "Ebenso baue man zwischen die besagten Gerüste für das Paradies und die Hölle ein Gerüst, wie der Boulevard ist, und zwar mit drei übereinanderliegenden Stockwerken ... " (31)

Im allgemeinen darf man sagen, daß die Bühne sich hierin nach den Anforderungen ihrer Umgebung richtete; verfügte man, wie zumeist, über weiträumige Plätze, wurden die einzelnen Mansionen nebeneinander, - seltener, wie in Deutschland und England kreisförmig - aufgebaut, zuweilen in einer Länge von 100 m. Wurde in der Enge eines Saales gespielt, schnitt man die Linie der Mansionen gewissermaßen in zwei Teile und setzte die eine Hälfte über die andere; so entstand ein ebenfalls zurückliegendes zweites Stockwerk. Die verschiedentlich aufgestellte Behauptung, es habe 5 und 6-stöckige, "aufgeschnittene" Mansionen gegeben, ist in nichts erwiesen. Eine Ausnahme von dieser Regel der **e i n e n** Bühne, auf der die verschiedenen Spielorte aufgebaut sind, bildet die Inszenierung eines Dramas über Johannes den

Täufer gegen 1500 in Chaumont. Hier wurde die ganze Stadt zum Schauplatz: ähnlich den Altären einer Fronleichnamsprozession waren die Bühnen - zuerst 9, später 15 einzelne "échaffaux" - über die ganze Stadt verteilt. Zog nun die traditionelle Prozession vorbei, wurden an den Stationen in chronologischer Reihenfolge einzelne Episoden aus dem Leben des Heiligen dargestellt, die sich so den Vorübergehenden allmählich zu einem abgerundeten Drama zusammenschlossen.

Dieser Prozessionscharakter des Spieles zeigt deutlich nochmals den ursprünglichen Zusammenhang zwischen religiöser Zeremonie und geistlichem Drama. Häufiger begegnen wir dieser Art von Aufführung bei pantomimischen Mysterien, wo lediglich lebende Bilder gestellt wurden, wie sie häufig bei Fürsteneinzügen die Straßen säumten.

Weitaus gebräuchlicher jedoch war in Frankreich das Prinzip der einen Bühne, bestenfalls noch das einiger nebeneinander aufgebauter Bühnengerüste, die den Eindruck einer zusammenhängenden Plattform entstehen ließen. Vor den Mansionen befand sich ein Vorbau, auf dem die Schauspieler sich bewegten. Dieses Proscenium hieß "champ, terre, parc oder parquet" und war vermutlich mit Erde oder Rasen bedeckt, ähnlich wie das Theater Shakespears mit Bastmatten, was die seltsame Namensgebung erklären würde. (32) Im Ausgabenbuch von Mons finden wir folgenden wichtigen Hinweis, der diese Annahme noch verstärkt: "Für Jehan d'Ath, genannt le Cuppre den Betrag von 6 sous.; d.h. zwei sous für jeden Korb Erde den er auf den "Hourt" (die Vorderbühne) getragen hat". Vermutlich diente dieser Belag zum Dämpfen der Schritte, der sich ständig in großen Gängen bewegendem, zahllosen Spieler, sowie zum Verdecken von "secrêts" und Versenkungen.

Auf diesem "hourt", dem englischen "stage" standen nun neben - zuweilen hintereinander die sogenannten "mansions", "établissements", "etages" oder "lieux", zuweilen, wie in Mons zudem noch "ostel" genannt. "Mansion", die am häufigsten verwendete Bezeichnung, ist ein technischer Begriff, der bis zu Corneille reicht; noch in seinem "Discours du poème dramatique" spricht er davon in Bezug auf den "Cid", dessen Stückaufbau und Inszenierung ohne die Simultandekoration nicht zu denken wäre; das Hôtel de Bourgogne hatte sich von den Confrères de la Passion übernommen. Das Mysterium der Inkarnation, das 1474 in Rouen zur Aufführung gelangte, hatte 22 Mansionen (33) das Passionspiel von Mons deren über 70 zwischen den beiden äußersten Polen, Himmel und Hölle.

Verfolgen wir nun in kurzen Zügen die Entwicklung der Dekors vom liturgischen Drama bis zum Mysterienspiel, so werden wir beobachten

können, wie im Laufe der Zeit die primitive, stark stilisierte und symbolische Darstellung mehr und mehr einer üppigen, bis ins Äußerste realistischen weichen wird, im XV. und XVI. Jh. kaum mehr überbietbar, selbst von den raffinierten und überaus technisierten Inszenierungen des Barock nicht.

Im Kirchenraum des XI. und XII. Jh. genügte noch der Altar als wesentlichste "Dekoration", ein Bildnis der Jungfrau Maria neben einer hölzernen Krippe - sehr früh hält die Krippe ihren Einzug in die Kirche und Schauspiel -, ein Kreuz, das das Grab Christi symbolisiert und mit einem Schleier verhüllt ist, (34) um den Gläubigen Szenen aus dem Evangelium bildhaft vor Augen zu führen. In anderen Fällen findet das liturgische Drama in der Krypta als Grab des Herrn eine spezielle architektonische Anordnung; - Parker ist sogar der Ansicht, daß einige englische Kirchen wie Naverby und Hickinton, Steinkonstruktionen besitzen, die eigens für dramatische Zwecke gebaut wurden (35), wie es auch in den Bogenumgängen der romanischen Kirche sein "Paradies céleste", seinen Himmel bereits besitzt. Der Stern der Weisen aus dem Morgenlande ist zunächst einfach auf einer Stange befestigt, wie in Bilsen (36) und wird später zu einer leuchtenden, vor dem Kreuz erstrahlenden Krone, die man vermutlich einfach an einer Schnur aufgehängt hatte, mit der dann jemand langsam die hohe Galerie die sogenannte "allée" entlangging, um das Wandern des Sterns, sein Erscheinen und Verschwinden anzudeuten. (37) Beim Prophetenspiel in Rouen finden wir die schon etwas kompliziertere Darstellung einer Eselin, auf der der Prophet Bileam ins Mittelschiff der Kirche einreitet. Er reißt sie an den Zügeln und gibt ihr die Sporen, bis das Tier - d.h. der unter der Eselshaut verborgene Spieler, ausruft: "Warum quälst Du mich mit Deinen Sporen?" (38) Von diesem Eselsritt in der Kirche haben die berühmten und berüchtigten Rouener Eselsfeste, Travestien des geistlichen Schauspiels, ihren Namen. Im Daniieldrama des "Hilarius" erscheinen bereits künstliche Löwen, die die Verleumder verschlingen, (39) die Anfänge jener im XV. Jh. so tausendfältig verwendeten "secretz", während wir in keiner fast gleichzeitigen "Bekehrung des Saulus" noch eine stark stilisierte und improvisierte Dekoration finden: ein Stuhl, "quasi Jerusalem", ein anderer "quasi Damasco". (40) Wahrscheinlich kannte das liturgische Drama noch keine Versenkung; wenn auch das plötzliche Verschwinden Jesu aus dem Kreis der Emmausjünger kaum anders bewirkt werden konnte. Wir sind hier jedoch mehr oder minder auf Hypothesen angewiesen, ebenso, was den Gebrauch von Vorhängen betrifft. Denn es erscheint fraglich, ob man den Teppich, der, wie in Bamberg, den Zugang zum Grab verschloß,

oder den Schleier, der das Kreuz verhüllte, als Vorläufer des Bühnenvorhanges betrachten darf. Zweifellos hatte der Teppich die Aufgabe, Vorgänge auf der "Bühne", die dem Publikum verborgen bleiben sollten, zu verdecken. Eine bedeutendere Rolle spielt er auch später in den großen Mysterienspielen nicht, so daß verschiedentlich die Frage aufgeworfen wurde, ob man seinen Gebrauch überhaupt kannte. Emile Morice (41) meint, daß es im ganzen Mittelalter nur kleine Vorhänge gegeben habe, um einige, nicht darstellbare Szenen, eine Geburt etwa, sich "hinter den Kulissen" abspielen zu lassen, während Paulin Paris der Ansicht ist, daß die meisten Mansionen verschließbar waren, wie dies nachweisbar in den englischen "Miracleplays" der Fall gewesen war. Indes Christus zum Abendmahl in das Haus eintritt, öffnet sich plötzlich das Haus des Rates gegenüber und zeigt "Bischöfe, Priester und Juden auf ihren Plätzen wie zu einer Beratung". (42) Auch für Frankreich finden wir eine Reihe ähnlicher Hinweise, so das häufig vorkommende "Das Paradies öffnet sich und schließt sich wieder" (43) oder "Der Himmel soll erscheinen, wenn Gott gesagt hat ... " (44) Das Manuskript der, Jean Michel zugeschriebenen, Resurrection gibt uns noch deutlichere Angaben: "Der besagte Turm der Vorhölle soll außen ringsherum mit Vorhängen von schwarzem Tuch behangen sein, die von außen besagtes Gitter- oder Netzwerk verdecken, hinter dem die Seelen eingeschlossen sind und sollen verhindern, daß man sie bis zum Eintritt der Seele Jesu sehe. Und nach seinem Kommen sollen diese Vorhänge beiseite gezogen werden, damit die Zuschauer in den Turm hineinsehen können". (45)

Es gab also auf dem mittelalterlichen Theater keinen Vorhang, der die ganze Bühne hermetisch gegen das Publikum abschließen konnte - dieser ist erst eine Erfindung der nach-shakespeare'schen Zeit, - sondern einzelne "courtines", um eine Maschine zu verbergen oder um den einen oder anderen Spielort, vor allem Himmel und Hölle, vorübergehend zu schließen. Eine ähnliche Funktion hat ja auch der, das Grab verhüllende, Teppich im liturgischen Drama erfüllt.

Spezielle Lichteffekte kannte das Schauspiel in der Kirche nicht. Kerzen hatten eine symbolische Bedeutung im Rahmen der Liturgie; vom Karfreitagsoffizium bis zur Weihe des neuen Lichtes an Ostern wurden sie gewöhnlich ausgelöscht. Überbleibsel dieser Lichtsymbole finden wir heute noch im "ewigen Licht" in den Advents- und Weihnachtskerzen und in den Bräuchen an Lichtmeß. Auch die großen Mysterienaufführungen, die ja zumeist im Freien stattfanden, arbeiteten wenig mit Lichteffekten, wenn sie auch nicht unbekannt waren, wie uns verschiedene Regiebemerkungen verraten. So heißt es z.B. in der Apostelge-

geschichte: "Hier soll zum Schrecken der verräterischen Juden das Gesicht des hl. Stephan leuchtend wie die Sonne erscheinen". (46) "Bevor er (der hl. Michael) spricht, soll ein großes Licht erscheinen". (47) Bei der Erschaffung der Engel hat Luzifer, seines Namens wegen "eine große, leuchtende Sonne hinter sich". (48) Wie nun wurden diese Lichtwirkungen erzielt? Das Passionsspiel von Valenciennes gibt uns in einer Anmerkung eine Erklärung: "Die Engel fliegen in die Luft, singen und verbreiten ein strahlendes Licht um sich. Sie halten nämlich einen vergoldeten Stab in der Hand mit einer Art Leuchte am Ende von der besagtes Licht ausgeht und um besagten Stab herum leuchtet". Im "Mystère du Viel Testament" finden wir auch eine Aufklärung über die Darstellung der Finsternis, die so häufig nach dem Tod Jesu gefordert wird. (50) Im Augenblick der Trennung von Licht und Finsternis heißt es: "Da soll nun ein großes, bemaltes Tuch zu sehen sein, die eine Hälfte ganz weiß und die andere ganz schwarz". Es wurde also, sollte Finsternis herrschen, ein völlig schwarzes Tuch verwendet. Auch die Darstellung der Gestirne wird angedeutet: "Nun soll ein gemalter Himmel erscheinen, über und über mit Sternen besät und die Namen der Planeten sollen dort stehen". (51) Die Namen der Planeten wurden auf ein Tuch, das den Himmel vorstellen sollte, geschrieben, während Sonne und Mond vermutlich durch runde Kupferscheiben dargestellt waren.

In Mons wurden für die Aufführung alle Kerzen in der Stadt gekauft; (52) dennoch blieb es unklar, wie die "große Helligkeit und die Lichter bei der Geburt" realisiert wurden (53) oder die Herabkunft des Heiligen Geistes in Form von glühenden Zungen dargestellt. (54) In der Kirche Sainte-Waudru kam der Hl. Geist in Gestalt einer Taube in einer Wolke von Blüten aus der Kuppel auf die Apostel herab. (55) Oft dienten in den Aufbauten verborgene Fakeln dazu, das Gesicht eines Heiligen in Verklärung zu beleuchten, einen Engel oder Gott selbst, oft bediente man sich auch anderer Mittel, um diesen Effekt zu erzielen. So mußte in Mons ein Maler ins Paradies gehen um das Gesicht des Engels Raphael mit roter Farbe - der kultischen Farbe des Lebens - zu bemalen. (56)

Das liturgische Drama, auch das halbliturgische, wußte noch wenig von solchen Raffinessen die Regieanweisungen sind spärlich, zuweilen fehlen sie fast vollkommen, wie in den Nativités des Manuskripts 617 von Chantilly, wo einzig der Stern der Weisen auftaucht und wieder verschwindet. Eine seltene Ausnahme bildet das Adamspiel des XIII. Jh., zu dessen verfeinerten Dekorationen das oben genannte Da-

nielsdrama des Hilarius mit seinen Löwen, und der Darstellung des Thrones Balthasars im Herrscherpalast von Babylon den Übergang bildet. Das Paradies, das sich auf einem Gerüst vor der Kirche befindet, ist voll von duftenden Blumen und Blätterwerk, "auch Bäume verschiedenster Art sollen da stehen und Früchte an ihnen hängen, damit der Ort gar lieblich erscheine". (57) Wir sprachen bereits davon, daß auch die Hölle dargestellt war. Eine Neuerung jedoch bedeutet die künstliche Schlange "serpens artificiose compositus", die sich den Baum der Versuchung herabschlängelt und die ersten Menschen verführt. Diese Schlange wird später Gegenstand unerschöpflicher Phantasie von seiten der Verfasser und Regisseure werden; in der Passion von Semur erscheint sie halb als Mensch, halb als Reptil "mit dem Oberkörper eines Mädchens, dem Schwanz und den Füßen einer Schlange und geht aufgerichtet und hat eine Haut aus irgendeinem roten Stoff". (58) - in der Greban'schen Passion geht Satan "auf vier Füßen, aber wie eine Schlange, die sich um einen Baum windet" (59) Im Alten Testament trägt der Teufel "ein Gewand in Form einer Schlange und hat das Gesicht eines jungen Mädchens". (60) Im Adamspiel trägt Abel bereits einen, durch seine Kleidung verdeckten Korb auf dem Rücken, "den Kain durchsticht", so daß er seinen Bruder in den Augen des Publikums schon sehr realistisch ermorden kann.

Von der überraschend großen Zahl der Mansionen und ihrem Aussehen in einem ebenfalls halbliturgischen Auferstehungsfragment war bereits die Rede, so daß wir uns nun der Beschreibung der einzelnen Dekors, "trucs" und "secrès" der großen Mysterienspiele zuwenden können, die an Ideenreichtum und Prachtentfaltung mit den Karnevals-festen der Mediceer in Florenz wetteifern können und Ausgestaltungen erfuhren, von deren Luxus und Vollkommenheit wir uns heute kaum mehr eine Vorstellung machen können. Zweifellos lagen die Höhepunkte solcher Inszenierungen in Frankreich, während in anderen Ländern, auch in Deutschland, die Dekorationen selbst im realistischen XV. Jh. noch weitgehend primitiven Charakter trugen, verglichen mit den Auf-führungen von Bourges, Paris oder Valenciennes. Hören wir den Bericht eines Zeitgenossen über ein Passionsspiel, das 1547 im Hause des Herzogs von Archot in Valenciennes aufgeführt wurde:

"Am Osterfest ... führten die angesehensten Bürger der Stadt ... das Leben, Leiden und Sterben unseres Herrn an 25 Tagen auf, und an jedem dieser Tage hat man gar merkwürdige und wunderbare Dinge gesehen. Die Geheimnisse des Paradieses und der Hölle waren ganz erstaunlich und hätten von den Zuschauern für Hexerei gehalten wer-

den können. Denn man sah die Wahrheit, die Engel und mannigfaltige Personen von oben herabsteigen, bald sichtbar, bald unsichtbar, dann wieder plötzlich erscheinend; aus der Hölle erhob sich Luzifer, ohne daß man sah, wie, auf dem Rücken eines Drachen. Der Stab Moses, trocken und unfruchtbar, trieb plötzlich Blüten und Früchte. Die Seelen des Herodes und des Judas wurden von den Teufeln in die Lüfte getragen, die Teufel aus den Körpern ausgetrieben, Wassersüchtige und andere Kranke geheilt, - alles auf ganz wunderbare Weise. Hier wurde Jesus vom Teufel, der auf einer Mauer von 40 Fuß Höhe entlangkroch, emporgehoben, dort machte er sich unsichtbar, dort verwandelte er sich auf dem Berg Tabor. Man sah Wasser in Wein verwandeln, so geheimnisvoll, daß man es kaum glauben konnte, und mehr als hundert Personen wollten von diesem Wein kosten; die fünf Brote und zwei Fische wurden an mehr als tausend Personen verteilt, und dennoch blieben noch über 12 Körbe. Der von unserem Herrn verfluchte Feigenbaum erschien in einem Augenblick vertrocknet und die Blätter verwelkt. Die Finsternis, das Erdbeben, das Wanken der Felsen und die anderen Wunder, die beim Tod unseres Herrn geschahen, wurden durch neue Wunder dargestellt". (61) Es gab nichts, kein Wunder, keine Begebenheit des alten oder neuen Testaments das nicht auf der Bühne in möglichst realistischer Form zur Darstellung gelangt wäre, die Erschaffung der Welt, der Sturz der Engel, die Teilung des roten Meeres beim Durchzug nach Ägypten und die Sintflut ebenso wie die wunderbare Brotvermehrung, die Auferweckung des Lazarus, die Beruhigung des Sturmes auf dem See, die Heilung von Aussätzigen und Blinden, die Verwandlung des Wassers in Wein u.a.m.

Auf der linken Seite der Bühne vom Zuschauer aus gesehen, befand sich zumeist der Himmel, auf der rechten Seite, am anderen Ende der Bühne, links jedoch von Gott, auf der "côté néfaste" die Hölle. Neben dem Himmel, als dem Ort des vollkommenen Glücks war das "Paradies terrestre" Adams und Evas, der Ort des "relativen" Glücks aufgebaut, auf der anderen Seite entsprach die Hölle als Ort der absoluten Verzweiflung dem Himmel und das Fegfeuer, die Stätte der Erzväter und Propheten bis zur Erlösung durch Christus, als Ort der "relativen" Verzweiflung dem Paradies.

Zwischen diesen beiden äußersten, unirdischen Polen nun, war die Erde mit ihren zahllosen Städten, Plätzen, Häusern, Palästen und Bergen der biblischen Gesichte, zwischen Himmel und Hölle wurde die Sache des Menschen ausgetragen, die des Menschensohnes, die des biblischen Menschen, des mittelalterlichen, - die alles Lebendigen. Für die Darstellung dieser Mansionen, des Tempels, des Hauses von Judas,

von Pilatus, von Maria, für Türme und Schlösser etc. ließen sich Dekorateurs und Regisseure zumeist vom mittelalterlichen Leben inspirieren, von seinen Bauwerken, Sitten, Gebräuchen und Kostümen, - alles ein wenig ins Pompöse, Phantastische verzerrt, wie es uns die Miniatur von Cailleau zur Passion von Valenciennes zeigt. Die Darstellung von Himmel und Hölle jedoch ließen der Phantasie freien Raum, wenn sich auch für beide allmählich ein gewisses, den Vorstellungen des Mittelalters entsprechendes, Schema herausbildete; so für den Himmel eine freie Nachbildung der gotischen Kathedrale, die ja ihrerseits wieder eine Nachbildung des Gottesstaates war und für die Hölle eine Nachbildung gotischen Wehrbaues, Schloß Luynes oder Conway Castle vergleichbar. Inmitten seiner Engel und himmlischen Heerscharen thront Gottvater über allem Spiel, vor einem glänzenden Heiligenschein, oder, wie in Mons vor einem sich drehenden Himmel, einem Rad, auf dem hölzerne Engel befestigt waren, was eine Vermaterialisierung der neuplatonischen Idee von den einzelnen Sphären um Gott darstellt, eine Vorstellung, der wir ja auch in Dantes Göttlicher Kommödie begegnen, die letztlich auch mit der Fensterrose der gotischen Kathedrale in Zusammenhang zu bringen ist. Im Paradies verbergen sich die "Geheimnisse vom Sturz der Engel" und die "für die Sintflut". (62) Wie dieser Engelssturz vor sich ging, berichtet uns das "Mystère du Viel Testament". "Nun sollen sich Luzifer und seine Engel durch einen geheimen Gang entfernen". (63) Wenig später heißt es, nun müßten Luzifer und seine Engel so schnell wie möglich hinabstürzen und verschwinden, und ebenso viele Teufel müßten sich ganz nahe bei der Hölle befinden und viel Lärm und Rauch machen. Diese Hölle wurde so schaurig und abstoßend wie möglich gestaltet, zuweilen in Form eines Festungsturmes, wie in Valenciennes, neben dem sich ein Brunnen befand, in den Jesus, nachdem er die Pforten der Hölle durchbrochen hat, Satan wirft und Öffnung, die im allgemeinen die Form eines riesigen Ungeheurrachens hatte, der sich abwechselnd öffnete und schloß und beständig Lärm, Gebrüll, Feuer und Rauch ausspieh. Ferner gab es, oft unterhalb der Eingangspforte ein "parloir", d.h. einen freien Raum, wo die Teufel ihre stürmischen Beratungen abhielten. Im Festzug von Bourges wurde eine prächtig ausgestattete Hölle mitgeführt von 14 Fuß Länge und 8 Fuß Breite, die die Gestalt eines Felsens hatte, auf dem ein ununterbrochen brennender und rauchender Turm stand, in dem sich Luzifer, mit einem Bärenfell bekleidet, befand. An den vier Ecken des Felsens waren vier kleine Türme, in denen man Seelen in verschiedenen Arten von Qualen sah. Vorne befand sich eine Riesenschlange, die Feuer durch Nase und Ohren sprühte und überall auf dem Felsen krochen alle Arten von Nattern und Kröten. (64)

Die Riesenschlange mit dem feuerspeienden Drachen ist die "chappe d'Helleguin", der Höllenschlund. Dieser Helleguin, eine Art französischen Erbkönigs, ein wildes Fabelwesen war besonders durch seinen schrecklichen Haarschopf und seine Kappe bekannt, die Feuer und Flammen sprühten. (65) Bald verwechselte man Kappe und Haarschopf und gebraachte die Worte ohne Unterschied, bis schließlich über den Namen eines der populärsten Teufel, "hure d'Helleguin" das Theater des Mittelalters sich des Ausdrucks bemächtigte und den ganzen Höllenschlund "chape d'Helleguin" nannte. Seltsamerweise hat sich dieser Name im Wortschatz des französischen Theaters unter der Form "manteau d'Arlequin" erhalten, und bedeutet die rote Draperie um die Bühne, die sogenannte Soffitendekoration. (66)

Diese eigentümliche Darstellung der Hölle läßt sich aus einigen Bibelstellen interpretieren; z.B. heißt es bei Jesaias, V, 14: "Daher hat die Hölle die Seele weit aufgesperrt und den Rachen aufgetan ohne alle Maßen", oder bei Hiob, Kap. XLI: "Wer kann die Kinnbacken seines Antlitzes auftun? Schrecklich stehen die Zähne umher. Aus seinem Munde fahren Fackeln und feurige Funken schießen heraus. Aus seiner Nase gehet Rauch, wie von heißen Töpfen und Kesseln. Sein Odem ist wie lichte Lohe, und aus seinem Munde gehen Flammen". Diese Schilderung könnte die Rubrik aus einem Mysterienspiel sein, die Bilder eines Breughel und Hieronymus Bosch ankündend und in gewisser Weise schon vorwegnehmend.

Besondere Liebe verwandten die Regisseure auf die Ausstattung des Paradieses, das, wie wir gesehen haben, nicht mit dem Himmel identisch ist, sondern an ihn anschließt. Der Verfasser des "Viel Testament" stellt es sich folgendermaßen vor: "Das irdische Paradies soll so schön und glänzend als möglich gemacht werden, geschmückt mit allerlei Blumen, Bäumen, Früchten und anderen Annehmlichkeiten und in der Mitte der Baum des Lebens soll am herrlichsten von allen sein". (67) Noch anspruchsvoller will der unbekannte Verfasser einer Auferstehung aus dem XV. Jh. sein Paradies verwirklicht sehen: "Und dieses Paradies soll im Innern aus Papier gemacht sein, und aus dem gleichen Material soll es auch Baumzweige geben, die einen blühend, die anderen mit Früchten verschiedenster Art beladen, wie Kirschen, Birnen, Äpfel, Feigen, Trauben und andere solche künstlichen Dinge; und andere Zweige mit Maiwuchs, und Rosenstöcke, deren Blüten und Knospen höher als die Zinnen sein sollen, und sie müssen frisch geschnitten und in Wasserschalen gelegt werden, damit sie sich frisch halten". (69) Es ist schwer zu sagen, inwieweit bei den

Aufführungen diesen Wünschen der Verfasser Rechnung getragen wurde, d.h. inwieweit die Angaben in den Regieanweisungen auch realisiert wurden, - man darf aber für die großen Aufführungen von Mysterienspielen annehmen, daß des Guten eher zuviel getan wurde, daß die Phantasie der Dekorateure und Regisseure die der Autoren noch bei weitem übertrag, wozu uns das Ausgabenbuch von Mons den deutlichsten Beweis liefert, von zeitgenössischen Berichten ganz abgesehen. So finden wir dort z.B. einen Posten: "7 s ... für den Transport mehrerer Laubbäume ins irdische Paradies"; (69) - und eine Ausgabe von 8 s " für die Anfertigung der Früchte des Pflaumenbaumes und der Blätter des Feigenbaumes", (70) sowie 5 s für den Kauf von "alten und frischen Äpfeln und Kirschen, die an die Bäume des irdischen Paradieses gehängt werden sollen". (71)

Wir sagen bereits, daß es praktisch nichts gab, vor dessen Darstellung die mittelalterliche Bühne zurückgeschreckt wäre, kein Wunder des Herrn das nicht durch das Wunder einer Maschine nachzuvollziehen gewesen wäre, keine Hinrichtung, keine Erscheinung, keine Verwandlung oder Schöpfung, für die die "conducteurs de secretz" nicht eine befriedigende Lösung gefunden hätten. Schon an einigen wenigen Regieanweisungen bemerken wir, wie hoch die Forderungen waren, die Verfasser und Publikum an die Aufführung stellten:

Bei der Erschaffung der Welt heißt es: Wenn Gott sagt: "Es werde Licht" erscheint das Licht. Dann erscheint das Firmament und das Wasser sammelt sich im Meer. Auf der Erde wachsen Kräuter, Sträucher, Apfelbäume und, am Himmel stehen Sonne, Mond und Sterne. Die Wasser bringen Fische und Reptilien hervor, die Erde Vögel, Rinder, Kühe, Pferde und viele andere Tiere". (72) Bei der Sintflut finden wir im "Mystère du Viel Testament" folgende Angabe: Nun überflutet das Wasser den ganzen Platz, auf dem das Mysterienspiel stattfindet und verschiedene Frauen und Männer können so tun als ob sie sich ertränkten", (73) und ein wenig später steht die Regiebemerkung: "Ein Triumphwagen muß da sein, mit dem Joseph durch die Straßen geführt werden soll". (74) Stürzende Götzenbilder, wankende Felsen, springende Quellen, wachsende Blumen und Sträucher, fruchtetragende Bäume und dergleichen bieten nur geringe Schwierigkeiten im Vergleich zu den unheimlich realistisch dargestellten Folterungs- und Hinrichtungsszenen, die sich in nahezu allen Dramen wiederfinden, und deren eine uns da "Mystère du Roi Avenir" schildert:

Der König verhängt die grausamsten Verfolgungen über die Mönche des Klosters Grammont; ein Bäcker wird zum Werkzeug seiner Rache: Ein Backofen wird angebrannt und um den Zuschauern zu beweisen, daß das Feuer wirklich brennt "schiebt der Bäcker einen rohen Teig hinein und zieht ihn geröstet wieder heraus; der Ofen aber ist innen ausgehöhlt und muß gebackenen Teig bereits drinnen liegen". Die Mönche werden nun nacheinander hineingeschoben. Der Bäcker bläst das Feuer an und schließt den Ofen, und sie steigen innen aus dem Ofen heraus" - offenbar durch eine Versenkung. (75) Im allgemeinen waren diese Versenkungen, deren sich das späte Mittelalter sehr häufig bediente, gut verdeckt durch Erde oder Rasen, und unter den Gerüsten Gänge ausgespart, damit Teufel und andere Personen "auf wunderbare Weise" verschwinden und wieder erscheinen können. Auch die Spieler, deren Rolle für diesen Tag zu Ende war, verschwanden auf diese Weise: "... mittels einer Versenkung sollen die verschwinden, deren Rolle für diesen Tag zu Ende ist". (76)

An einer anderen Stelle des "Mystère du Roi Advenir" befiehlt ein griechischer Fürst, dem Gadifer das Haupt auf einem Block abzuschlagen. "Und soll der Block unten hohl sein und wenn man ihn gesalzen hat, lege man ihn zu Boden und seinen Kopf in den Block und von dort soll er sprechen. Man soll aber eine Puppe "charnière" haben, der man den Kopf abschlägt". Die grausamsten Szenen finden sich im "Mystère de la vengeance et destruction de Jerusalem". (77) Jene Bemerkung des "Viel Testament" "il faut du sang" kann jedoch auf nahezu alle Mysterienspiele des XV. Jh. angewandt werden.

Unentbehrliche Hilfsmittel der "conducteurs de secretz" sind die Wolken, die aus gemalter Leinwand hergestellt wurden und zum Verdecken von beweglichen Plattformen, oder "tables" dienten. "Hier soll eine runde, kronenförmige Wolke herabsteigen, auf der mehrere Engel stehen, die Schwerter und Sonnenstrahlen halten ..." heißt es einmal (78) und: "Hier soll es donnern und eine weiße Wolke die Apostel, die an verschiedenen Orten predigen, einhüllen und sie vor die Türe unserer Frau tragen". Nach Cohen (79) handelt es sich hierbei um eine einfache Plattform, die mit bemalter Leinwand umspannt ist, und von Seilen aus Eisendraht, die durch eine Langsspalte im Fußboden des Paradieses führen, bis zu einer gewissen Höhe emporgehoben und dann seitlich verschoben wird. Den "bühnentechnischen Höhepunkt" des "Mystère de la Resurrection" bildet zweifellos die Himmelfahrt Christi mit den erlösten Seelen: "Jesus wird mit den drei Engeln Gabriel, Raphael und Uriel zuerst emporgezogen, die beiden Söhne Simeons,

Carinus und Leontius und die 49 hinterher steigen heimlich ins Paradies, ohne daß man sie sieht. Ihre gut nachgebildeten Figuren aber aus Pappe und Pergament in besagter Zahl von 51 Personen werden an das Gewand Jesu befestigt und mit hochgezogen und die Plattformen sind von weißen Wolken verhüllt". (80) In einem anderen Manuskript desselben Stückes (81) finden wir eine noch ausführlichere Beschreibung dieses Vorgangs. "Man soll nur die Beine (der zum Himmel Fahren-den) unterhalb der Winde sehen und oben den Kopf und die gefalteten Hände. Auf der Winde aber rund um den Leib Jesu sollen überall die Seelen der hl. Väter gemalt sein, die in Wirklichkeit auf Treppen heimlich ins Paradies steigen, und die Drähte, die den Apparat, an dem Jesus festgemacht ist, in die Höhe ziehen, sollen durch Schleier in Gestalt von Wolken verdeckt sein". Man ist also bemüht, eine möglichst geheimnisvolle Darstellung der Himmelfahrt zu geben und alles, was in irgendeiner Weise die Maschinerie bemerkbar machen könnte, weitgehend zu vergerben. Häufig begegnen wir in der bildnerischen Kunst dieser Auffassung der Himmelfahrt, wo nur die nackten Füße Christi sichtbar sind, so z.B. bei den gemalten Behängen von Reims. Cohen sagt, das Mysterienspiel habe nur ausnahmsweise die Verwandlung gekannt und dann nur von einem Tag auf den anderen, wie im "Mystère des Trois Doms". (82) Zweifellos erübrigte sich beim mittelalterlichen Prinzip der Simultandekoration in den meisten Fällen ein Dekorationswechsel, dürfte jedoch in den großen Aufführungen häufiger gewesen sein als man gemeinhin annimmt. Für das Passionsspiel von Mons haben wir eindeutige Beweise. Einmal heißt die Regieanweisung: "Wenn man will, kann von nun an das Haus Mariens und Jesus im Alter von 30 Jahren als Wohnung Adams verwendet werden". (83) - und in einem anderen Fall: "Nota, den Altar von Emaus auf den Berg der Transfiguration bringen zu lassen". (84) Der Berg Tabor ist demnach der gleiche "lieu" auf dem sich am letzten Tag das Haus der Emmausjünger befindet. Wahrscheinlich wurden manchmal nur die Schilder an den einzelnen Mansionen ausgewechselt oder geringfügige Veränderungen vorgenommen. Anders als durch einen wenn auch begrenzten "Szenenwechsel" ließe sich auch die Darstellung von über 70 Mansionen auf einer doch begrenzten Bühne nicht erklären.

VI. Die Spieler

In einer Urkunde aus dem XIII. Jh., die die Todsünden und läßlichen Sünden einer Betrachtung unterzieht, zählt der "Schauspielerberuf" zu den letzteren: "Esse jocularum, spilman sin, daz ist unreht leben". (1) Nicht jedoch, wie noch Boileau annimmt "eine wilde Herde von Pilgern" (2), weder "clerici vagantes" noch Jocularum waren die Acteure des liturgischen Dramas, sondern Priester und Mönche, Diakone und Subdiakone. Wiederum gibt uns die "Regularis Concordia" eine erste, eindeutige Antwort: "Cum tertia recitatur lectio quatuor fratres induant se ...". (3) Fungiert der Priester in seiner Eigenschaft als Stellvertreter, als Vertreter Gottes auf Erden, segnet er die Gemeinde, so ist dieser Akt des Segnens eine Gebärde nicht aus eigener Machtvollkommenheit - es ist "imitatio", Nachvollzug, kein theatralischer Akt, sondern liturgische Gebärde. Wenn der Priester in einer Prozession "cum cruce" den Herrn selbst imitiert oder darstellt, so wird das fast schon ein theatralischer Akt. Der Schritt zur "representatio" des Auferstandenen im liturgischen Drama ist nur noch ein geringer. Zur vollständigen Identifikation von Spiel und Spieler, zur "illusio" kommt es erst viel später in dem von der Renaissance schon beeinflussten ludus, beziehungsweise erst in der Renaissance selbst. Vorläufig schiebt sich ein mehr oder minder ausgesprochenes "quasi" oder "in similitudinem" zwischen die darstellende und die darzustellende Person, der Abstand bleibt gewahrt. In "quasi" - oder "faire semblant" - Form bleiben auch Aktion und Gebärde; der Spieler tut nicht, sondern gibt vor zu tun; er ist nicht (Jesus Maria, ein Engel etc.) sondern er gibt vor, zu sein, er "spielt" die Rolle. So heißt es z.B. im Adamsspiel: "Tunc (persona representantem) Abel flectet genua ad orientem; et habebit ollam coopertam panis suis, quam percussiet Chaim quasi ipsum Abel occideret. Abel autem jacebit prostratus quasi mortuus". (4)

Priester und Mönche waren die ersten Darsteller im geistlichen Theater des Mittelalters, sahen im Spiel zunächst nichts anderes als eine Erweiterung der liturgischen Zeremonien, eine neue Weise, Gott zu ehren. Mit zunehmender Länge der Stücke jedoch, und der daraus resultierenden größeren Rollenzahl wurde dieser Rahmen gesprengt: Sakristane und Chorkinder wurden hinzugezogen; für die Rollen der Hirten an der Krippe wurden auch früh schon Laien zugezogen. Der Priester, der am Altar die Messe las, war ein anderer - schon allein durch die Gewandung verschieden - als der, der in dem der Messe vorangehenden oder nachfolgenden Spiel auftrat. Dennoch blieb das Schauspiel zunächst noch im Raum der Liturgie, der kirchlichen Feierlichkeiten und die Darsteller nahmen zuweilen aktiven Anteil an der Messe selbst,

wie es z.B. in einem Spiel heißt: "pastores regant chorum!" (5) Es ist anzunehmen, daß auch in Frauenklöstern geistliche Spiele von Nonnen aufgeführt wurden, doch fehlen hier eindeutige Beweise. Cohen nimmt es für die Mysterien des Manuskripts de Chantilly an, die Texte stammen jedoch erst aus dem XIII. bzw. XIV. Jh. Aus der Teilnahme der Chorkinder - sie spielten zumeist die Rollen der Engel - an den Spielen entwickelte sich früh eine eigene Veranstaltung, in der die Kinder aus ihrer Mitte einen Bischof wählten, der dann in bischöflichen Gewändern vor ihnen das Offizium und die Predigt hielt. Überreste davon finden sich heute noch in der Kirche Ara Coeli in Rom, wo vor dem "bambino santo" in der Weihnachtszeit Kinderpredigten gehalten werden. Dieses Kinderoffizium ist eine ähnliche Travestie religiöser Bräuche und Spiele wie das Eselsoffizium oder das "fête des fous", die beinahe das ganze Mittelalter hindurch eine große Rolle spielten und zu häufigen Verböten der Spiele überhaupt Anlaß gaben. Meist waren Studenten oder Priesterseminaristen die Initiatoren, wie sie auch die Hauptacteurs in den Scholarendramen waren, die sich von Hilarius "Dahiel de Beauvais" bis in die Neuzeit herauf neben den geistlichen Spielen hielten. Die Rubriken bedienten sich - um die Stellung der Spieler zu bestimmen - schon der Ausdrücke "links" und "rechts", was nicht links und rechts vom Schauspieler sondern vom Zuschauer aus bedeutete, ein Gebrauch, der heute noch im Theater üblich ist.

Cohen ist der Ansicht, (6) es hätte im XII. Jh. vor allen in dem, von den Normannen eroberten England, stehende, von Joculatoren geleitete Theater gegeben, die Kommödien sowie geistliche Stücke zur Aufführung brachten, so z.B. ein Spiel über die hl. Katharina 1147 in St. Alban. Zweifellos gab es auch in Frankreich um diese Zeit wandernde Schauspielertruppen, aber es ist nicht bekannt, daß sie liturgische oder halbliturgische Spiele aufgeführt haben, was ja auch dem Wesen dieser Spiele als Teil des Gottesdienstes widerspräche. Mit dem Heraustreten der Spiele auf den öffentlichen Platz beginnen Teilnahme und Anteilnahme der Laien immer stärker zu werden bis vom XIV. Jh. an der Hauptanteil der Spieler von den Bürgern der jeweiligen Stadt, Bauern, Handwerkern, Studenten, Händlern und Vornehmen gestellt wird. Bereits im Adamspiel des XII. Jh. - dessen Aufführung vor der Kirche stattfand, dürfte es sich, den ausführlichen Regieanweisungen nach, vorwiegend um Laien gehandelt haben, wenn auch van Hamel die Möglichkeit zuläßt, es könnten Priester gewesen sein, die des Deklamierens französischer Verse unkundig waren. (7) Bis zum Verbot der Spiele jedoch beteiligte sich die Geistlichkeit an den Aufführungen; meist hatten

Priester die langen Rollen: Jesus, Magdalena, Maria, inne, da sie ja durch ihre Predigten redengewandter und sicherer im Auftreten waren. "Tam a clero quam a populo", (8) also wurden die Spiele aufgeführt, wie uns zahlreiche Dokumente berichten.

So gestattete 1408 der Bischof von Langres den Chorherrn von Saint-Maclou, sich einigen Bürgern der Stadt anzuschließen, um das Leben ihres Schutzpatrons aufzuführen. (9) Chorherr von St. Pierre, der in einem Himmelfahrtsspiel die Rolle Jesu übernommen hatte, ließ sich 1416 in Lille auf Hände und Füße die Wundmale Christi malen. (10) ein anderer Geistlicher erklärte 1490 in Troyes, daß er nun seit mehr als 7 Jahren die Rolle Christi in einem Passionsspiel auf Bitten mehrerer Bürger der Stadt übernommen habe, daß er große Ausgaben für seine Gewänder gehabt hätte, seinen Stand und Beruf zuerst vernachlässigt und schließlich aufgegeben hätte, nur um diese Rolle genügend zu studieren und gut zu spielen. (11) In der Passion von Jean Michel spielte 1486 in Angers ein Geistlicher die Rolle Gottvaters, ein anderer die der Jungfrau Maria, ein dritter die des Judas. Michel selbst scheint den Lazarus gespielt zu haben. In diesem Verhältnis etwa standen Geistliche und Laienschauspieler in den großen Mysterien: Von den 87 Schauspielern am ersten Tag, den 100 am zweiten, den 87 am dritten, den 105 am vierten, die die Michel'sche Passion erforderte (nicht eingerechnet die Statisten) waren drei Geistliche, die jedoch die längsten und wichtigsten Rollen innehatten. In Mons spielte 1502 ein Geistlicher, Jehan Lefranque die Rolle Gottvaters, ein anderer, Messire Maisnart, Domherr von Sainte-Germaine die Magdalena. (12) Es war aber nicht so, daß der Klerus nur die "himmlischen" Rollen spielte, sondern nahezu alle. Das Beispiel des Judas wurde bereits erwähnt. Einen reizvollen Bericht über die Spieler einer Passion überliefert uns die Chronique de Metz: "Ein Priester, namens "Seigneur Nicolle de Neufchastel en Lorraine" hatte die Rolle Jesu übernommen. Dieser Geistliche schwebte in großer Lebensgefahr, denn am Kreuz hängend versagte das Herz und er wäre gestorben, wenn man ihn nicht gerettet hätte. Ein anderer Priester mußte an seiner Stelle die Rolle zu Ende spielen; dieser hatte zuvor einen der Tyrannen und Henker gespielt. Für diesen Tag jedoch übernahm er nun die Rolle des Gekreuzigten, die ihm andernorts der eigentliche Christusdarsteller für die Auferstehungsszene wieder abnahm und dieser spielte sehr gut seine Rolle zu Ende. Ein anderer Priester in der Rolle des Judas hing auch zu lange am Baum und mußte eiligst abgeschnitten und mit Essig und anderen belebenden Dingen eingerieben werden".

Kurze Zeit später wird in Metz die "Vengeance de Notre Seigneur Jhesus-Christ" aufgeführt und der Priester "der im Passionsspiel Gottvater gewesen war, spielte nun die Rolle des Titus". (13)

Dieser außerordentlichen Anteilnahme kirchlicher Stellen und Personen an den Spielen steht ein Verbot entgegen, das das Kapitel von Saint-Hilaire in Poitiers gegen den Chormeister Jean de Baveay erließ. Es wurde ihm unter Androhung der Exkommunikation untersagt, "an diesen gemeinen, schamlosen, ehrlosen, gottlosen Spielen, gemeinhin Farcen oder Moralitäten genannt, teilzunehmen und irgendjemanden, besonders aber Personen der Kirche dazu zu verleiten, sich an diesen Unflätigkeiten zu beteiligen". Dieses Verbot wurde nach zwei Jahren erneuert. (14) Neben diesen, teils von Geistlichen teils von Bürgerlichen veranstalteten und gespielten Mysterien gab es weiterhin in den Kirchen liturgische Dramen, die nur vom Klerus gespielt wurden und es gab seit dem XIV. Jh. weltliche Spielgemeinden, in denen nur Laien fungierten. Stehende Schauspielertruppen sind Einrichtungen einer fortgeschrittenen Kultur. Seit 1464 gab es in England Berufsschauspieler als "interluders" oder "players", jedoch nicht als Mysteriendarsteller.

Erst in der Mitte des XVI. Jh. kommt es zu stehenden und herumziehenden Truppen, deren Vorläufer auf der einen Seite die Jocolatoren und clerici vagantes, auf der anderen Seite die "puys" und "confréries" sind. Daneben begegnet man auch dem Zusammenschluß von Spielern innerhalb einer Stadtgemeinde, der jedoch zumeist nur für ein Mysterium zustande kam. Die Marienmirakel, - so die des Manuskripts Canggé - wurden von "puys", Bruderschaften mit teils religiösen, teils literarischen Ambitionen aufgeführt. Sie scheinen den Übergang zu bilden zwischen den Spielen, die von Geistlichen aufgeführt wurden und den verweltlichten Confrères des XV. Jh. Schon im XI. und XII. Jh. gab es diese "puys", sie erreichten ihren Höhepunkt im XIII. und XIV. Jh. um dann durch die Herausbildung eines mächtigen Bürgertums zu verschwinden. Der Name ist die altfranzösische Bezeichnung für "montagne" womit die Estrade gemeint war, von der aus die Konkurrenten ihre Verse sprachen. Denn in den "puys" fanden literarische Wettkämpfe statt, es gab Siegerkrönungen und dergleichen, stand auch die Marienverehrung stets im Vordergrund. Mit dem Auftreten der "puys" ist das Primat von Kirche und Geistlichkeit über das religiöse Theater gebrochen, fortan sind auch Laienverbände - und dies in steigendem Maße - im Besitz einer Bühne, im Besitz von Spielern, Stücken und Zuschauern. Der Einfluß dieser Spielgemeinden auf die Entwicklung des profanen Theaters ist

bedeutend. Mit dem anbrechenden XV. Jh. beginnen die "Confréries" die "puys" abzulösen. Mit der Legalisierung der "Confrères de la Passion" in Paris durch die berühmten Patente des Jahres 1402 begann bis zum XVIII. Jh. für Frankreich die eigentliche Geschichte seines Theaters. Es ist jedoch, wie wir gesehen haben, nur der Beginn des stehenden, mehr oder minder permanenten Theaters in Frankreich mit diesem Datum fixiert, denn schon das Adamspiel ist "französisches Theater" par excellence, die Stücke Rutebeufs, Adam de la Hales, Jean Bodels etc., was ja auch die heutige Forschung uneingeschränkt zugesteht. Die Confrères setzten sich aus Handwerkern und Bürgern der Stadt zusammen, oder wie der Generalprokurator in einer Anklagerede sagte: " - aus ungebildeten und unbrauchbaren Leuten, die einen gottlosen Beruf haben, wie Tischler, Amtsdienere, Tapezierer, Fischverkäufer etc. ...". (15) Was Juleville (16) noch falsch gesehen hatte, wurde inzwischen von Cohen richtiggestellt, nämlich, daß es keineswegs bewiesen sei, daß es bereits die Confréries waren, die man 1398 in Saint-Maur findet. Es mag sich ebensogut um Jocolatoren oder Komödianten gehandelt haben, wobei eine Beziehung zwischen den bürgerlichen Bruderschaften und den fahrenden Spielern unwahrscheinlich aber nicht ausgeschlossen ist. Man weiß nur mit Sicherheit, daß 1380 dort ein "Mystère de la Passion" gespielt wurde. Eine scharfe Unterscheidung zwischen Jocolatoren oder "ménéstrels" und Passionsbruderschaften war die, daß erstere das Auftreten von Frauen zuließen, letztere nicht. Das geistliche Schauspiel, immer noch als ein Teil des Gottesdienstes im weiteren Sinn aufgefaßt, wenn auch nicht mehr realisiert, schloß Frauen bis ins XV. Jh. von der aktiven Teilnahme an den Spielen aus, wie es ja auch in Rom und im Elisabethanischen England der Fall gewesen war. Die erste Frau, die eine Rolle in einem Mysterium innehatte, dürfte das junge Mädchen gewesen sein, das 1468 in Metz die hl. Katharina von Siena spielte. Die Chronik von Metz berichtet darüber, - und wir spüren aus dem Bericht das Neue, Ungewohnte solchen Vorgehens: "Und spielte die Rolle der hl. Katharina ein junges Mädchen im Alter von etwa 18 Jahren, die Tochter von Dediet du Four du Cloistre und sie machte ihre Sache gar wundervoll, zur Freude und zum Wohlgefallen eines jeden. Obwohl das Mädchen 2 300 Verse zu sagen hatte, konnte sie alle auswendig und sie sprach so lebendig und so fromm, daß mehrere Leute zu weinen anfangen, und sie war für alle überaus erfreulich". Die Chronik fügt hinzu, daß dieses Mädchen einen reichen Edelmann von Metz heiratete, der sich bei diesem Spiel in sie verliebt hatte. (17)

Frauenrollen waren jedoch auch später keineswegs die Regel. Als 17 Jahre später in Metz ein Spiel über die hl. Barbare aufgeführt wurde, spielte ein junger Barbier vom Aussehen eines schönen jungen Mädchens die Titelrolle "so fromm und andächtig, daß mehrere Zuschauer vor Ergriffenheit weinten". (18) Nur von einem Passionsspiel in Mons 1502, von einer Aufführung in Grenoble 1535, vom Mystère des Trois Doms in Romans und von der Passion von Valenciennes 1547 wissen wir mit Sicherheit die Teilnahme von Frauen. Valenciennes bildet ein Übergangsstadium: Die Rolle der Kurtisane Magdalena wurde Jean Le Lièvre anvertraut, Jean de Lamyne stellte Anna, die Mutter Mariens dar, Nicolas Desmaret die "Sapience", Simon Longenier die Gerechtigkeit, Jean Devis die Wahrheit und die Königin von Ischariot. Nur die Jungfrau Maria wurde von einem Mädchen gespielt, - vier weitere füllten Nebenrollen aus. (19)

Der Schauspielerkontrakt von Valenciennes gibt uns eine ganze Reihe von wichtigen Hinweisen auf Verhalten und Situation der Spieler im XVI. Jh.:

Hat ein Darsteller eine Rolle angenommen und weigert sich dann, sie zu spielen, kann er körperlich gezüchtigt und seine Güter eingezogen werden. Alle Darsteller müssen sich durch Eid vor einem Notar verpflichten, an den vom Intendanten festgesetzten Tagen zu spielen, außer im Krankheitsfalle. Jeder Darsteller hat alle Rollen zu spielen, die er bekommt, sich an den bestimmten Tagen und Stunden zu den Proben einzufinden. Ohne genügende Entschuldigung Fehlende haben drei Heller Strafe zu zahlen;

Um 7 Uhr morgens im Theater zu erscheinen um an Spieltagen zu proben, unter Androhung einer Strafe von sechs Hellern;

Mittags bereits zum Anfang auf der Bühne zu sein, andernfalls zehn Heller Strafe.

Allen Spielern ist verboten, sich in die Angelegenheiten der Organisationen zu mischen und sich gegen ihre Beschlüsse aufzulehnen. Die Höhe der Strafe bei Zuwiderhandelnden konnte der Intendant bestimmen.

Kein Spieler darf die Kulissen verlassen ohne Erlaubnis des Regisseurs und genügende Entschuldigung, - zehn Heller Strafe!

Kein Spieler darf sich an den Eingang stellen und Geld einnehmen. Dieses Amt steht allein den vom Intendanten bestimmten Personen zu. Strafe: Sechs Heller!

Jeder Spieler hat beim Empfang einer Rolle einen Golddukaten zu den

Kosten der Aufführung beizutragen. Er hat dafür Anrecht auf einen Teil des Gewinnes. Gleichzeitig ist dies aber auch eine Sicherheit für Geldstrafen, die ihn treffen könnten.

Die Spieler dürften an Vorstellungstagen weder vor, während, noch nach der Aufführung an einer verbotenen Versammlung oder an Trinkgelagen teilnehmen; sie haben sich mit den Speisen und Getränken zu begnügen, die ihnen die Unterintendanten liefern.

Sie haben ihre Streitigkeiten vor die Intendanten zu bringen und nicht vor das Gericht, gegen zehn Heller Strafe.

Spieler, die den oben erwähnten Golddukaten nicht zahlen wollen, haben sich mit dem zufriedenzugeben, was ihnen die Intendanten am Schluß der Aufführung freiwillig auszahlen.

Der Gewinn wird in zwei gleiche Teile geteilt: der eine gehört den Intendanten, Verwaltern im Verhältnis zu ihren Beiträgen, der andere wird unter Spieler und Verwalter nach Maßgabe ihrer Pflichten und Wichtigkeit ihrer Rolle verteilt. Das Urteil darüber steht den Intendanten zu. (20)

Wurden auch diese Verpflichtungen im allgemeinen nicht allzu streng gehandhabt, so waren sie bei einer solchen Fülle von Laienspielern doch unvermeidlich, wollte man überhaupt eine Aufführung zustande bringen.

Daß die Schauspieler entschädigt werden, zeigt, wie weit sich die Spiele schon aus dem Bereich des Gottesdienstes entfernt und selbstständig haben. Bereits 1376 finden wir in den Rechnungsbüchern der Kathedrale von Cambrai einen Posten: "Item als Gratifikation für die Spieler, die eine Rolle in besagtem Auferstehungsspiel innehatten, einen "einen königlichen Hammel" im Wert von 30 sous!" (21) Ähnliche Notizen finden wir um diese Zeit in vielen Kostenaufstellungen von französischen Kirchen. Handelte es sich bei den gespielten Stücken zwar noch vorwiegend um liturgische Dramen, so kann man, sobald die Spieler dafür bezahlt werden, doch nicht mehr unbedenklich diese Bezeichnung gebrauchen. 1390 spielten einige Geistliche der Sainte-Chapelle vor Karl VI. ein Auferstehungsspiel und erhielten dafür 40 Golddukaten. Im allgemeinen wurde es üblich, daß die Spieler, falls sie durch die Proben und Spieltage Verdienstausschlag hatten, durch eine kleine Summe entschädigt wurden, oder, wie in Valenciennes am Gewinn beteiligt waren. Auf keinen Fall war für die Bürger solch ein Spiel ein lukratives Unternehmen, mußten sie doch ihre Kostüme

häufig selbst stellen und sich zuweilen auch noch finanziell an den Kosten der Aufführung beteiligen, deren Ausgaben, wie wir gesehen haben, in den meisten Fällen die Einnahmen bei weitem überstiegen. Die Bruderschaften finanzierten ihre Spiele meist aus ihrer eigenen Mitte heraus, baten aber die Zuschauer, "in ihrem Interesse" Zuschüsse zu leisten. Sie als erste hatten den Mut, die großen Dramen von mehreren tausend Verszeilen auf die Bühne zu bringen, - auch die erste Passionsaufführung fand 1398 in Paris von den Confrères statt - was natürlich die Kosten sprunghaft in die Höhe trieb.

Der Passionsbruderschaft in Paris folgten bald andere in Rouen, Amiens, Chartres, Limoges, Compiègne etc. Es ist selbstverständlich, daß für die riesigen Zyklen des XV. Jh. und XVI. Jh. eine verhältnismäßig große Zahl von Spielern erforderlich war, wenn auch viele von ihnen mehrere Rollen spielten. Daher werden für 491 Personen im "Mystère des Actes des Apôtres" weniger als 300 Schauspieler verzeichnet. (22) Im Mystère des hl. Martin brauchte man für 152 Rollen 120 Darsteller. In Valenciennes (23) waren mehr als 100 Rollen mit etwa 72, in Romans 96 Rollen mit 71 Spielern besetzt. (24) Aber auch der umgekehrte Fall, daß eine Rolle mit mehreren Spielern besetzt ist, tritt des öfteren ein. Die Dirigierrolle von Mons gibt uns darüber Auskunft: "Hier soll die neugeborenen Maria aus dem Haus von Joachim und Anna weggetragen werden und nun soll sich bei ihnen das Kind Maria befinden, das im Tempel dargebracht wird". (25) "Nun soll im Paradies viel Musik gemacht werden, die neugeborenen Maria soll verschwinden, dafür die Maria von 7 Jahren auftreten". (26) "Die Maria von 20 Jahren soll daran erinnert werden, daß sie sich im Tempel aufhalten soll um die Maria von 7 Jahren zu ersetzen". (28)

Jesus ist zuerst ein kleines Kind in der Krippe, dann ein Knabe von 12 Jahren, der im Tempel mit seiner Weisheit die Gelehrten verblüfft, schließlich Jesus mit 30 Jahren: "Nach dem Mittagessen soll Jesus von 12 Jahren verschwinden und Jesus von 30 Jahren erscheinen". (28) Aber nicht nur, um verschiedene Lebensalter darzustellen, müßten mehrere Spieler eine Rolle übernehmen, sondern auch, wenn ein Spieler von einer Mansione nicht so schnell in eine weiter entfernte, andere gelangen kann, wie die Handlung es erfordern würde, oder wenn es sich zwischen zwei "Szenen" rasch umziehen muß. Eine Rubrik der Dirigierrolle schildert diesen Vorgang: "Nun geht Luzifer in Form einer Schlange ins Paradies. Es muß aber bemerkt werden, daß Luzifer sich in Wirklichkeit nicht aus der Hölle bewegt, was auch darüber gesagt werden mag, sondern eine andere Person geht in Form der Schlange zu Eva, da

Luzifer selbst nicht genügend Zeit hat, um sich in eine Schlange zu verwandeln". (29) Im Rechnungsbuch von Mons finden wir noch ein kurioses Detail über die Verpflegung der Spieler, die entweder, daß es in das Stück - auf der Bühne selbst stattfand, so bei der wunderbaren Brotvermehrung und der Hochzeit von Kanaan, oder während der Pausen. Die Liste dieser Mahlzeiten zeigt deutlich, wie sich während der Proben Gruppen oder "Compagnies" gebildet hatten, je nach der Art der Rolle, die die Spieler hatten. Es bildete sich die "himmlische Gruppe" die "Luzifer" und seines Gefolges" etc. nicht wie in England bei den Coventry-Spielen nach den einzelnen Zünften oder Berufen. Betrachten wir den einen oder anderen Posten des Rechnungsbuches: "A Dieu le Pere, cedit jour au souper en sa maison, outre viande donnét un pot de vin de 5 sous". (30) "Für Gottvater, zum Essen in seiner Wohnung, außer Fleisch eine Karaffe Wein 5 sous". (30) "Für Gottvater und andere, insgesamt 22 Personen ... zum Mittagessen im Wirtshaus zum Greifen 50 sous". (31) "Für Luzifer und sein Gefolge am heutigen Tag 20 sous". (32) "Dem Höllenvolk, insgesamt 16 Personen 30 sous". (33)

Am ersten und zweiten Tag versammelten sich die Schauspieler nach der Vorstellung auf dem "Hourt" zu einem Banquet, das der Stadt 24 Pfund und 17 sous kostete.

Die Tatsache, daß der Rechnungsführer wahllos die Spieler einmal nach ihren bürgerlichen Namen und dann wieder nach ihrer Rolle auf-führte "- Für Collart d'Or und andere Pharisäer ... 20 sous z.B." - zeigt uns, wie weit in der Vorstellung der Teilnehmer und der Zuschauer die Identifikation des Schauspielers mit seiner Rolle bereits fortgeschritten war.

Wenden wir uns nun, - nachdem wir über Stand und Situation der Spieler in großen Zügen informiert sind, den Vorgängen auf der Bühne selbst zu, d.h. Gestik und Mimik, Gängen, Auf- und Abtritt der Spieler. Das liturgische Drama ist sparsam mit Regieanweisungen, wenn es auch in der Regularis Concordia schon heißt, daß die Marien zum Grab eilen, "als ob sie etwas suchen würden". (34) Im allgemeinen müssen wir uns die Gebärden der Priester-Darsteller gemessen und feierlich, dem Ritual der Kirche entlehnt, vorstellen. Kniefall, Verbeugung, Gebetsgebärden, Bruderkuß bei den sich treffenden hl. Drei Königen, Ausdruck von Freude und Trauer bei den Drei Marien. Es wurde lateinisch gesprochen, wahrscheinlich nach Art einer "lectio" mehr deklamiert als rezitiert. Aber schon das halbliturgische Adamspiel weist eine Fülle von prägnanten Anweisungen für die Spieler auf,

so daß wir uns auch Spiel und Vortrag in der Kirche nicht allzu primitiv vorstellen dürfen. Sehr ähnlich den Maßregeln die Hamlet der fahrenden Schauspieltruppe gibt, klingen die Sätze aus dem Adamsspiel: "Nec solum ipse (Adam) sed omnes personae sint instruantur ut compositae loquantur et gestum faciant convenientem rei de qua loquuntur; et, in rithmis, nec sillabam addant nec demant, sed omnes firmiter pronunciant, et dicantur seriatim quae dicenda sunt". (35) * Die Propheten werden gehalten: "ihre Sätze in lauter und verständlicher Stimme vorzutragen". Sehr genau ist die Regiebemerkung für Adam und Eva: "Beide sollen vor Gott stehen, Adam etwas näher mit ernstem Gesicht, Eva jedoch mit weniger strenger Miene und Adam soll wissen, wann er zu antworten hat, damit er es weder zu früh noch zu spät tue". (36)

Nach der Vertreibung aus dem Paradies steht die sehr realistische Bemerkung: "(Adam und Eva) wälzen sich im Staub und schlagen sich als Zeichen ihrer Verzweiflung auf Brust und Schenkel". Heftiges Niederwerfen, - so die Gesandten vor dem Fürsten, oder der Sünder vor der Gottesmutter - galt im Mittelalter als Zeichen tiefsten Schmerzes oder höchster Verehrung. Bereits in den Mirakeln des XIV. Jh. kehren diese Gebärden wieder und mit ihnen alle, die in die Sphäre des Rechtslebens gehören, wie solche des Versprechens, der Sühne, des Eides; ähnlich häufig nun wie die rein gottesdienstlichen Gebärden und die höfisch-ritterlicher Kampfsitte. Neben den edlen, ein wenig maliziösen Gesten des ritterlichen Stils stehen die derberen Reden und Taten der Bauern, Bürger und Handwerker, die die mittelalterliche Bühne bevölkern. Über die Mimik finden wir in den Mirakeln keine, in den späteren Mysterien nur wenig Hinweise, was einerseits in der meist großen räumlichen Entfernung zwischen Spielern und Zuschauern in dem Augenblick, wo das Spiel im Freien aufgeführt wird, begründet sein mag, zum anderen aber gewiß auch im religiösen Ursprung der Spiele seine Ursache hat. Herrmann schreibt darüber: "Nur wer sich an die ungeheure Wucht erinnert, mit der im Mittelalter das Kanonische auf aller freier Entwicklung lastet, wird das ganz begreifen ... Innerhalb der kanonischen Schriften hat jedes Wort seinen tiefen und unantastbaren Wert, und die mitunter schwer vereinbaren Mitteilungen der Evangelisten über die heiligen Vorgänge zu einer Harmonie zu bringen, ist eine der vornehmsten Aufgaben der theologischen Wissenschaft des Mittelalters. Zu den heiligen Vorgängen aber gehören auch die körperlichen Ausdrucksformen. (37) Die Mysterienverfasser hielten sich im allgemeinen an die Hinweise, die ihnen über das Verhalten Jesu in dieser oder jener Situation, am Ölberg oder beim Abendmahl, in den Evangelien gegeben waren, verwandten aber auch apokryphe Schriften zur

Bereicherung ihres Gebärdenstils, bis sie schließlich selbst die Gebärdensprache des Mittelalters auf das biblische Geschehen übertrugen, wie sie es bei den Mirakeln schon getan hatten. So heißt es in einem Weihnachtsspiel des XIV. Jh. bereits: "Und dann küßt (Maria) Hände und Füße des Christkinds". (38) Alle Gebärden des liturgischen Rituals kehren bis in die Spiele des XVI. Jh. hinein wieder: Kreuzzeichen, Inklination, Genuflexion, Erhebung der Augen, Händevereinigung, Ausstrecken der Hände, Brustschlagen und Kuß, Prostratio und Umarmung. Versuchen wir dies mit einigen Regiebemerkungen aus der Dirigierrolle von Mons zu belegen: "Jesus macht das Kreuzzeichen über das Wasser, das er in Wein verwandelt" (39) Magdalena wirft sich dem Herrn zu Füßen". (40) Der auferstandene Lazarus kniet vor Jesus nieder". (S. 247) Beim Abendmahl erhebt sich Jesus, hält die Hostie mit der linken Hand und die rechte darüber". (41) "Der Apostel Johannes lennt sich an die Brust des Herrn". (42) "Am Ölberg sinkt Jesus in die Knie, das Gesicht zum Himmel gewandt". (43) usw. usw. Eine relativ auffallende Spärlichkeit der Gesten und Stimmfarben macht sich jedoch auch in den späten Spielen bemerkbar. Man vermeidet im Allgemeinen die Herübernahme "moderner" Formen und hält sich an die wenigen Angaben, die das Evangelium bietet, was jedoch mit dem Versuch, ein Lokalkolorit zu schaffen, wenig zu tun haben mag. In der Mimik stellen sich gelegentlich leise, dem epischen Charakter der Spiele entsprechende Nuancierungen ein, ein Bleichwerden etwa, oder ein Erröten, Feinheiten, die auf der immensen Bühne verloren gehen mußten, ebenso wie Feinheiten im sprachlichen Ausdruck. Hier heißt es zumeist nur "à haute voix", oder "plus bas". Nur die Marienklagen verfügen über einen reicheren Ausdruck; in ihnen hielt sich das lyrische Element am längsten. "Die Schmerzensausbrüche Mariens sind hier auf die fünf Stationen: Kreuztragung, Kreuzigung, Tod, Kreuzabnahme und Grablegung verteilt und die fünf Abschnitte des lyrischen Monologs sind durch epische Bindeglieder zusammengehalten, die besonders durch den Hinweis auf körperliche Ausdrucksformen gebildet werden ... wenn in den ersten Teilen die religiöse Sentimentalität der Zeit nur in einer besonders starken Ausnutzung der biblisch-liturgisch zulässigen Klage-töne und Tränenströme sich genug tut, setzt dann mit Christi Tod eine wahrhaft Bernhardinische Pathetik auch in der Auswertung der Gesten Mariä ein: nicht nur fließen die Tränen ins Ungemessene, sondern der ganze Körper tritt in Aktion: ohnmächtig sinkt Maria nieder, sie steht wieder auf, geht ruhelos einher, sie umarmt und küßt die Leiche des Sohnes und vor allem: nun werden auch die Arme gebraucht, um der schmerzenden Sehnsucht einen Ausdruck zu leihen; wiederholt heißt es:

manus in altum levabat - dem Kreuz entgegen ... und mit dem "se ad cervicem manibus percutiebat" tritt eine neue, eigenartige Klagegebärde ein. (44) Finden wir in den Evangelien auch nur wenig Hinweise auf weinende Frauen und Männer - Christus selbst hat nur selten geweint, beim Verrat des Petrus etwa und über Jerusalem - so ist doch dieser Ausdruck des Schmerzes ein häufig wiederkehrendes Vorkommnis auf der geistlichen Bühne des Mittelalters, und wenn man die Literatur dieser Epoche durchblättert, sieht man, wie sehr der mittelalterliche Mensch Schmerzensausbrüche und Tränen jeder Art liebte. Aber auch hier kannte das Theater kaum Nuancierungen, es gab zumeist das wild-klagende Weinen, wie es auch das laute, grimassenhafte Lachen gab. Nur in einem einzigen Mysterium finden wir die Bemerkung: "lächelt" (45) - dieses Lächeln, das die Künstler der Gotik so geheimnisvoll und unirdisch auf die Gesichter der Figuren zu bannen wußten. Überhaupt können wir aus der bildenden Kunst - deren Entwicklung in großen Zügen der des geistlichen Theaters analog verläuft, verschiedene Rückschlüsse auf Gestik und Mimik der Spieler ziehen. Wie die gotische Figur sich allmählich aus der Architektur herauslöst und zuerst halbrund dann völlig frei und unabhängig dem Bau zugestellt wird, löst sich auch der Spieler allmählich aus dem Rahmen von Liturgie und Zeremonie und tritt mit eigenen Gesten auf die Bühne, wie die gotische Skulptur eine gewisse Herbheit und Starre bewahrend, wie sie immer noch einer religiösen Sphäre zugeordnet. Ähnlich wie in den Dämonen- und Teufelsdarstellungen an der Kathedrale tritt auch bei den Teufeln auf der Bühne, in ihren Grimassen und Fratzen, zuerst eine gewisse Natürlichkeit auf, die Natürlichkeit des Komischen. In der bildenden Kunst muß jedoch naturgemäß die Ausdrucksgebärde eine größere Rolle spielen als auf dem Theater, wo sie durch das Wort ergänzt wird. Zudem knüpft die kirchliche Kunst auch in der Gebärdensprache an die antike, speziell an die römische Tradition an; der Künstler steht also in der zwifachen Gebundenheit von künstlerisch-antiken und biblisch-theologischer Überlieferung, während das Theater nur letzterer verpflichtet ist. Symbolische Darstellung und Deutlichkeit in der Aussage des Dargestellten sind hier weniger wichtig, als in der bildenden Kunst, deren jede Figur ja für sich sprechen muß, während jeder Spieler für sich s p r i c h t und agiert.

Finden wir auch in den späten Spielen, so im "Mystère du Viel Testament" eine Reihe von präzisen Regieanweisungen, die die Gebärden der Schauspieler regeln, so dürfen wir doch nicht annehmen, daß diese bei der Aufführung auch ebenso präzise ausgeführt wurden, handelte es

sich bei den Spielern doch fast ausnahmslos um Laien, die des Vortrags in der Öffentlichkeit ebenso ungeübt waren wie der Bewegungen auf einer Bühne. Der General-Prokurator des Parlaments von Paris entwirft von diesen Spielern ein wenig schmeichelhaftes Bild: "Die Unternehmer sowohl wie die Schauspieler sind unwissende Leute, Handwerker, die nicht A vom B unterscheiden können, die niemals gelehrt worden sind, noch Übung haben, solche Sachen im Theater oder auf öffentlichen Plätzen zu spielen. Sie haben weder eine redegewandte Zunge, noch ordentliche Betonung und Aussprache, noch irgendwelches Verständnis für das, was sie sagen; und zwar so, daß sie oft aus einem Wort drei machen, einen Punkt oder eine Pause mitten in einer fortlaufenden Rede, daß sie bei einer Frage eine Bewegung der Bewunderung oder eine andere unangebrachte Geste machen. Ihre Aussprache und Betonung sind dem so entgegengesetzt was sie sagen, daß oft lautes Gelächter und Zurufe im Theater erschallen, und so ihr Spiel, anstatt der Erbauung zu dienen, zu Lärm und Lachen Anlaß gibt." (45) Es darf dabei nicht vergessen werden, daß in den Aufführungen des XVI. Jh. die prachtvolle Ausstattung von weit größerer Bedeutung war als das, was die Schauspieler sagten und taten, oder wie sie es sagten und taten. Hatten sie für eine Szene nichts zu tun, so gingen sie auf ihre Plätze zurück und warteten dort, bis die Reihe wieder an sie kam. Es gab also keine Auf- und Abtritte im modernen Sinn; die Spieler blieben die ganze Zeit über auf offener Bühne. Diese Sitte rief den Spott Scaligers hervor: "Die Personen gehen niemals ab; die, die schweigen sind angeblich nicht da und das ist sehr lächerlich; der Zuschauer weiß, daß man ganz gut versteht, während man so tut, als ob man nicht hören könnte, was ein anderer von einem sagt, als ob man nicht da wäre, wo man ist". (47) War die Rolle des Spielers für diesen Tag oder Vormittag zu Ende, so verschwand er durch die Versenkung oder auf einem anderen unauffälligen Weg.

So wie uns nur in vereinzelten Rosetten und Glasfenstern - in der Sainte-Chapelle z.B. - ein matter Abglanz der ursprünglichen Farbigkeit der gotischen Kathedrale überkommen ist, müssen wir auch aus wenigen Dokumenten, Rubriken, Miniaturen und Bildern der Zeit, die Buntheit und reiche Vielfalt der Gewänder des mittelalterlichen Theaters zu rekonstruieren suchen. Vom X. Jh. ab unterscheidet sich der Darstellerpriester in der Gewandung von dem Priester, der die Messe liest. Zwar trägt er noch, wie dieser, die Dalmatika, hüllt aber, um die zum Grabe eilenden Marien möglichst "naturgetreu" darzustellen, den Kopf in das Achseltuch. (48) Der Engel am Grab trägt ein weißes Chorhemd, in Orléans bereits ein vergoldetes und auf dem Kopf eine

Mitra ohne Bänder, in der Linken hält er eine Palme, in der Rechten eine strahlende Kerze. (49) Bleibt hier die Gestaltung des "Kostüms" noch im Rahmen des liturgischen Raumes, so wird dieser zu Beginn des XII. Jh. bereits überschritten, wenn Jesus in einem blutroten Hemd, mit Vollbart und einem Diadem auf dem Haupt, barfüßig, das Kreuz in der Hand, in Erscheinung tritt. (50) Die Jünger kommen uns zunächst in Gestalt und Tracht mittelalterlicher Mönche entgegen, mit Pelerine und Capuchon, Stock, Rucksack, Hut und Vollbart. (51) In der Prozession der Propheten wird diese Tendenz zur Laisierung der Kostüme noch fühlbarer: Moses, die Tafeln in der Hand, erscheint in Chorhemd und Mantel mit Hörnern auf der Stirn und einem Vollbart, Isaak trägt eine rote Stola, Aron ein Bischofsgewand mit Mitra - Anakronismus des Mittelalters - Zacharias ist "wie ein Jude gekleidet", die gekrönte Sybille tritt bereits in der Kirche in Frauenkleidung auf. (Adamspiel). In Limoges haben die drei Mönche, die die Rollen der Heiligen Drei Könige spielen, ein Gewand aus Seide, eine goldene Krone und tragen ein Szepter oder ein anderes Kleinod in der Hand. (52) Früh liebte man es, die Hirten in volkstümlicher Kleidung darzustellen.

Auch Kostümwechsel kannte man bereits im kirchlichen Raum: So heißt es in einem Auferstehungsspiel einmal, daß Christus der Magdalena zuerst "in similitudinem hortolani", als Gärtner gekleidet erscheint, um gleich darauf "in similitudinem domine", in einem seidenen Chorrock oder Mantel nochmals vor sie zu treten. (53) In Orleans ist sein neues Kostüm noch komplizierter: in einer weißen Dalmatika gehüllt, trägt er den Kopf mit weißen Binden umwickelt, an denen wertvoller Schmuck, - wie an Motivbildern - befestigt ist. (54) Verwandlungen, Kostümwechsel sind später ein häufiges Vorkommnis in den Spielen. Schon im halbliturgischen Adamsspiel heißt es: "Tunc comedit Adam partem pomi quo comesto, cognosce statim peccatum suum et inclinabit se. Non possit a populo videri, et exuit sollempnes vestes et induit vestes pauperes consutas foliis, maximum simulans dolorem ..." * (55) Wie auf dem schönen Bild Marquerite van Eycks haben die Heiligen Drei Könige bis zum XV. Jh. weiße Gesichter, - erst von da ab, bildet sich, beeinflußt von des Bibelkommentaren Bedes, den symbolisierenden Tendenzen des Mittelalters folgend, die die Könige als Repräsentanten der drei, damals bekannten Weltteile verstehen wollte, - der Brauch heraus, einen von ihnen als Mohren darzustellen. Lange vorher jedoch war bereits der Gebrauch der Schminke auf der Bühne aufgekommen. So wurden die Wunden Jesu mit Mennig auf Hände und Füße aufgemalt. (56) Das gleiche Material dürfte auch der eitlen Magdalena als Schminke gedient haben. Auch Maskeraden waren in den Kirchen bereits an der Ta-

gesordnung. Die Päpste Gregor der IX. und Innozenz der III. beklagten sich bitter über diese Ausschreitungen im geweihten Gotteshaus, (57) - deren üppichste sich aus Bileam und seinem Esel im propheten-defilé entwickelten.

Im Adamsspiel trägt Figura zwar noch Priestergewänder, diese jedoch bereits in "saekularisierter" Form, d.h. in besonderer Anordnung und mit weltlichen Accessoires. Adam trägt eine rote Tunika, Eva ein weißes Frauengewand, vielleicht eine Abart des Chorhemdes. Deutlicher Farbsymbolismus - in der Kirche mit Einführung des liturgischen Farbkanons im XII. Jh. zu weitester Anwendung gelangt - verrät sich im rotblutigen Gewand Kains und im weißen Abels. Noch besitzt, wie wir gesehen haben, Adam die Diskretion sich vom Publikum ungesehen umzukleiden, eine Rücksicht, die später nur allzuoft verloren ging. So heißt es z.B. im *Mystère du Viel Testament* (58) bei der Erschaffung des Menschen: "Adam soll sich ganz nackt (tout nud) erheben". Über diese Nacktheit auf der Bühne ist viel diskutiert worden. Viele Gelehrte wollten dieses "nud" als "mit einem Hemd bekleidet" verstehen, was nach folgender Regieanweisung aus einem *"Mystère du Saint Vincent"* auch zutreffend wäre: "Der Henker sagt zum Märtyrer: "Ausgezogen sollst Du werden, völlig nackt" und eine Randbemerkung kommentiert dazu: "Sie ziehen ihn bis auf's Hemd aus". Anderswo heißt es noch deutlicher: "Sie entkleiden ihn bis auf ein paar kleine Tücher". (59) In der *Passion der Grebans* heißt es nach dem Sündenfall: "Nun sammeln sie Feigenblätter und bedecken damit ihre Natur". (60) Ist es auch überliefert, daß bei Fürsteneinzügen und ähnlichen Veranstaltungen, verschiedentlich nackte Personen auftraten, so dürfte dies im geistlichen Schauspiel, trotz solcherart lautender Regieanweisungen und einer großen Offenheit in der Darstellung von anderen z.B. Hinrichtungs- und Folterungsszenen, wohl kaum der Fall gewesen sein. Zudem wurden ja die längste Zeit die Frauenrollen von Männern gespielt, so daß z.B. die heilige Barbara, in Metz 1468 von einem Jüngling dargestellt, nicht, wie es die Regieanweisung angibt, in völliger Nacktheit auf der Bühne erscheinen konnte. Anderslautende Thesen sind zwar verschiedentlich vertreten worden, jedoch nicht allzu stichhaltig.

Aus dem XIV. Jh. sind uns wenig Dokumente über Kostüme erhalten, die Regieanweisungen - so vorhanden - schweigen darüber, zeitgenössische Berichte sind wohl mehr oder minder in diesem turbulenten Jahrhundert verloren gegangen. Im allgemeinen darf angenommen werden, daß die Bühnenkostüme sich mehr und mehr der herrschenden Mode der Zeit anpaßten, was zumindest für die Nebenrollen zutreffend ist,

zudem diese ständig neue Bereicherungen und Ausschmückungen erfuhren. Aus den Miniaturen eines Mysterienmanuskriptes dieser Zeit - "Le jour de jugement", konnte Emile Roy die Entstehung des Textes datieren, wenn man auch im allgemeinen bei Rückschlüssen von Miniaturen und Bildern der Epoche auf die Mode des Theaters einige Vorsicht walten lassen muß, will man der Phantasie des Regisseurs und der Spieler, die ja zum großen Teil ihre Kleider selbst stellten, ebenso sehr wie der des Malers Rechnung tragen. Im Manuskript 697 von Besancon trägt der Teufel einen blauen Übermantel mit roter Kapuze, nach Art des Dandy der Zeit. Wie im Adamsspiel erscheint er als der vornehme Verführer; die bis zum Boden reichenden Hängeärmel sind mit Hermelin gefütters. Wir sehen, wie sich das Schauspiel auch in bezug auf die Kostüme immer mehr aus dem Einflußbereich von Kirche und Liturgie zurückzieht und in den höfischer Vornehmheit und bürgerlicher Alltäglichkeit begibt.

Einen wichtigen Beitrag zur Kostümkunde jener Zeit liefert uns die berühmte "Térence d l'Arsenal" unter Karl dem VI. (61) Die Miniaturen geben uns einen Überblick über die große Mannigfaltigkeit der Haartrachten und Kopfbedeckungen am Hofe Isabellas von Bayern, die sicherlich im einen oder anderen Stück des XIV. Jh. auch auf der Bühne erschienen. Sind wir für diese Zeit mehr oder minder auf Miniaturen in aller ihrer Fragwürdigkeit angewiesen, so tritt uns im XV. und XVI. Jh. in den großen Mysterien mit ihren weitausladenden Beschreibungen eine Fülle direkten Materials entgegen. Wir finden, wenn auch vereinzelt, Anzeichen von "Lokalfarbe", wenn auch die Regisseure - ebenso wie die Maler - in allen historischen Angelegenheiten schlecht informiert sind, sich im Allgemeinen auch wenig um "wirklichkeitsgetreue" Darstellung kümmern. Der Wunsch nach Prachtentfaltung ist stärker, als der nach Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, wenn es auch z.B. in der Passion von Donaueschingen heißt, die symbolische Figur des mit "Christiana" disputierenden "Judea" sei "judaiquement vêtu", also nach jüdischer Mode. Gott thront auf seinem "chaire" im Kaiser- oder Papstornat, Tiara oder Krone auf dem Kopf, die Weltkugel in der linken, das Szepter in der rechten Hand, - eine Auffassung, die in der Skulptur der gotischen Kathedrale häufig wiederkehrt. (62) Der verklarte Jesus erscheint seinen Jüngern auf dem Berg Tabor "im weißesten Gewand, das man sich denken kann, Gesicht und Hände ganz vergoldet. Und eine große Strahlensonne hinter sich". (63) Dies ist der goldene Heiligenschein der primitiven Maler und der Miniaturen in der Bildersprache des Theaters umgesetzt. Bei der Geißelung wird das weiße Gewand, das man Jesus anlegt, zur zusätzli-

lichen Demütigung, denn er gleicht darin einem Narren, wie Herodes sagt:

"Prens l'abillement
d'un de mes foulz qui soit bien simple". *

Der Purpurmantel jedoch wird zum Symbol des blutigen Kreuzesopfer:

"Qui est celui dont la vesture
est tainte de rouge tainture?" **

rufen die Engel zum Empfang Christi nach seinem Abstieg in die Hölle. (64) Beim Abendmahl heißt es von den Aposteln: "und sollen weiße Sandalen an den Füßen tragen, und sollen die Mäntel von Kordeln oder Schnüren zusammengehalten werden, und sollen wie Pilger einen weißen Stab in der Hand halten ...". (65) Sie tragen also das Gewand der Pilger und Bettelmönche des XV. Jh. wie die Hirten das Hirtengewand ihrer Zeit tragen, die Advokaten und Richter Talar und Robe und Doktorhut, die Soldaten Rüstungen und die biblischen Frauengestalten zuweilen das Gewand einer Nonne. Die Kostüme der Teufel müssen schrecklich und komisch zugleich gewesen sein, ähnlich denen auf den Miniaturen von Fouquet oder Cailleau, oder so, wie Rabelais sie beim "monstre" in Villon-à-Saint-Maixent beschreibt: "angetan mit Wolfsfellen und Kuhhäuten, die mit Hammelköpfen, Rinderhörnern und großen Küchenhacken behängt waren, umgürtet mit dicken Schnüren, an denen Kuhglocken hingen und Eselsschellen, die einen fürchterlichen Lärm machten". (66) Masken und Verkleidungen finden wir am häufigsten bei den Teufeln, - so erscheint z.B. in einem Spiel Satan, der Jesus in die Wüste versucht, nacheinander als Eremit, dann als Gelehrter im Talar und schließlich in fürstlichen Gewändern. (67)

Mitten im Passionsspiel erscheint Maria Magdalena als Kokotte des XV. Jh. Sie hat sich mit Rosenwasser gewaschen, mit feiner Wäsche angetan und beunruhigt sich nun darüber, was die Welt von ihrer Schönheit wohl halten mag. Ihre Dienerin Pêrusine antwortet:

"Je croy qu'au monde n'y a femme
Qui ait plus d'amignonnements"

- Suis je assez luisante ainse?

frägt Magdalena, noch nicht beruhigt weiter, und
Pêrusine erwidert:

"Très, c'est une droicte imaigne escripte"
- Et ma toquade?"

- A la polite!
- Mes oreillettes?
- A la mode! (68) *

Magdalena möchte also "à la mode" gekleidet sein, um Jesus zu gefallen, was hier gleichbedeutend ist mit "à la mode du quinzième siècle". Die drei Marien, einst in einfache Dalmatiken oder weiße Chorhemden gekleidet folgen nun in ihren Gewändern dem herrschenden Luxus: Maria Jacobi überstrahlt in blauem Damastrock und golddurchwirktem Mantel auf rotem Grund Marie Salome in einem Rock von Goldstoff und einem Mantel aus violetttem Atlas, aber beide werden von der "bübenden" Magdalena übertroffen, die einen dunkelroten Samtmantel und einen seidenen Schleier mit goldenen Fransen trägt. (69)

Meist stellten die Spieler ihre Kostüme selbst, was wesentlich zur Buntheit, aber auch zur Unheutlichkeit des Bildes beigetragen haben mag, in manchen Fällen gab die Stadt das eine oder andere Prachtgewand in Auftrag und bis zum Verbot der Spiele stellten Kirchen und Klöster Stoffe und geistliche Gewänder zur Verfügung. So wurde z.B. in Rouen ein Bischofsstab, Schmuckstücke und Tuniken für die Engel vom Kapitel ausgeliehen. (70) In Châlons-sur-Marne wurden 1507 die reichen Bürger des Ortes, die selbst keine Rolle innehatten, dazu verpflichtet, die Bekleidung der Armen und Mittellosen im Spiel zu übernehmen. Die Herstellung der immer reicher und üppiger werdenden Kostüme scheint nicht billig gewesen zu sein: 1456 erhielt derjenige, der die Spieler einer Auferstehung in Angers bekleidete, dafür 10 Golddukaten. Mehr als der Adel war das Bürgertum daran interessiert, das Theater aufs prächtigste auszustatten, wobei jedoch die Kostenfrage erst im XVI. Jh. eine so bedeutende Rolle zu spielen beginnt. Durch einen Zeitgenossen, Jacques Thiboust sind wir über das "monstre", das 1536 einer Aufführung der Aposteltaten in Bourges voranging, genau informiert, und es kann uns, an Ausstattungsrevuen größten Formats Gewöhnte, immer noch in Erstaunen setzen, welchen Reichtum, welche Vielfalt und Vielfarbigkeit das Mittelalter den Kostümen eines einzigen Spieles, einer einzigen Aufführung zu geben verstand. Der ganze Luxus eines, durch die Erschließung neuer Welten reich gewordenen Handelsbürgertums, seine Übertreibungen und Unmäßigkeiten, zieht in dieser Beschreibung an uns vorbei: Die 62 Jünger, gleichwohl "en état de simplicité" sind in Seide und Samt gekleidet, die Mitra des Kaiphas ist mit echten Perlen, Rubinen, Diamanten, Topasen und Saphiren bestickt, die Königin Dampdeomophylis trägt 100 erlesene Schmuckstücke, die Frau des Antipas einen karmesinrot- und violetten Samt-

rock, mit Goldstoff gefüttert und einen mit Silberstoff gedoppelten Seidenmantel. Dazu einen schwarzen, perlbesetzten Samthut, dessen Spitze ein Saphir ziert. Satan erscheint in Bourges in einem roten Samtgewand. Offenbar liebte das Volk leuchtendes Rot - wie es auch in den gotischen Kirchenfenstern wiederkehrt, - liebte den Purpurmantel als königliches Embleme. Ein gewisser Realismus zeigt sich in den Kostümen, der Bettler und Hirten von Bourges, die auf den Miniaturen der Passion von Valenciennes eine lange, gelbe Tunika tragen und Kappen in verschiedenen Farben. (71)

Wie weit entfernt sind wir von der Forderung eines Cervantes, das ganze Gepäck eines Schauspielers müsse sich in einem Sack unterbringen lassen. Betrachten wir die Ikonographie des XVI. Jh. so zeigt sich, daß Thiboust's Bericht kaum übertrieben sein dürfte. Tatsächlich bestanden die Gewänder für besondere Feierlichkeiten aus Damast, Samt und Seide, Perlen, Edelsteinen und Spitzen, wie sie späte Renaissance, Barock und Rokoko nicht verschwenderischer erdenken konnten. Kaum eine Farbe, eine Tönung, die unbeachtet blieb. Die Skala reichte von allen grellen Farben, rot, blau, grün und gelb, über deren Abstufungen in blaßrot, karmesinrot, purpurrot, rosa etc. zu den Zwischentönen grau, violett, orange, etc. zu weiß, der Farbe der Unschuld und der Verklärung, zu Gold, der Farbe des Königlichen und des Himmlischen, zu Schwarz, der Farbe des Bösen und des Höfisch-Vornehmen. Mehr und mehr jedoch mußte seit dem XI. Jh. der Symbolgehalt der Farbe, den sinnlichen Eindrücken, von Buntheit, Verschwendung und Luxus weichen, wie ja auch der ursprünglich symbolisch, als Abbild, Nachbild und "imitatio" verstandene Gehalt der Spiele einer wachsenden Veräußerlichung und Versinnlichung statt Versinnbildlichung zum Opfer fiel.

Es sei hier abschließend noch ein Blick auf Auffassung und Gestaltwandel der einzelnen Rollen im Laufe von fünf Jahrhunderten geworfen. Ebenso wie in der bildenden Kunst sind auch die Figuren der Bühne von Geist, Sitte und Weltanschauung der jeweiligen Epoche geprägt. Hat der Glaube auch seine festumrissenen Formen, seine ein-für-allemale in der christlichen Offenbarung fixierten Gestalt, die B i l d e r des Glaubens sind niemals statisch, sondern im Wechsel der Weltbewegungen mit einbegriffen, - die ewige Gegenwärtigkeit des Heilsgeschehens in der Messe findet ihren sinnlichen Ausdruck in der Vergegenwärtigung ihrer Gestalten im Raum des jeweiligen Jahrhunderts. Wie sich ja auch für jede Epoche ein gewisser Typenvorrat der Bühne herausbildet, Pantalone, Harlequin, Mezzetin in der Comedia dell' l'arte des XVI. Jh., der heroische Mensch der klassischen Tragödie,

der gespenstige Mensch des XX. Jh., die apotheotische Gottheit des Barock, die Gottmenschlichkeit der antiken Tragödie, - so sind auch die teils biblischen, teils legendären, teils volkstümlichen Personen des mittelalterlichen Theaters einer gewissen Typisierung unterworfen, deren Bedeutung jedoch in früher Zeit eine andere ist, als im ausblühenden Mittelalter, über das die Renaissance schon ihre ersten Lichter wirft.

So tritt Gottvater im liturgischen Spiel noch nicht in Erscheinung; über dem Spiel waltend - romanische Abstraktion des Göttlichen - bringt der Engel der Verkündigung, der Engel der Auferstehung seine Botschaft zu den Menschen. Erst im Adamspiel betritt Gott, Figura selbst die Bühne, das himmlische Jerusalem für eine Weile verlassend um Himmel und Erde und den Menschen zu erschaffen, um sich dann wieder in die Kirche, irdisches Sinn- und Abbild seines Gottesstaates zurückzuziehen. In den späteren Spielen wird er - wie vordem Christus - zum über Welt und Weltgeschehen thronenden Herrergott, zum obersten Richter in der Sache des Menschen ebenso sehr wie der des ganzen Kosmos, zu dem in seiner Glorie wohnenden König, der seine Engel entsendet und seine Heiligen zu sich ruft, - und für eine Weile auch zum liebenden Vater, der seinen eingeborenen Sohn am Ölberg tröstet und Justitia fragt: "Hat er noch nicht genug gelitten? Ist es noch nicht genug?" Es ist der Vatergott, neben der majestas, von den Engeln gepriesen:

"Honneur, puissance, et reverence,
soit a vous, hault créateur;
a vous seul comme a nostre acteur,
devons louage et préférence" (72) *

- der Vatergott, in dessen Händen geborgen sich der Mensch des XIV. und XV. Jh. weiß, in dessen Glorie der auferstandene Sohn zurückkehrt.

"Mon fils, bien soyez vous venu,
et receu a haulte noblesse". (73) **

Der Gott des alten Testamentes, der zornige Gott, der starke Gott jedoch, - frühchristlicher Zeit, der Zeit der "ecclesia militans" so teuer, hat seine Stimme durch das ganze Mittelalter hindurch trotzdem nur wenig gemildert und neben den liebenden Vaterworten steht ehernes Urteil über das sündige Menschengeschlecht, steht der Richtspruch über den eigenen Sohn wie eine Verdammnis, über die Stimme des Erbarmens hinweg: "Stürbe er nicht, ich würde es meinem Sohne nicht

verzeihen; unwiderruflich verpflichte ich inn dazu in dieser Stunde! Nein, ich schone ihn nicht. Ich habe versprochen, daß er den Tod erleide und weiß, er wird gehorchen, ohne Widerrede, wird sich meinem Schiedsspruch fügen, so hart er auch sei!" (74) Und der Sohn geht. Der Sohn, kaum zu trennen von Vater in früher Zeit, der "Deus tremen-
dae majestatis", der Christkönig, der mit der Kaiserkrone auf dem Kreuz thronende der romanischen Epoche wird zum Schmerzensmann, zum Erbärmdechristus der gotischen Zeit, zum Menschensohn, zum "deus propinquior". Erscheint im liturgischen Drama der "durchlichtete" Christus der Auferstehung, der noch im Ursprungslicht stehende Jesus der Geburt, breitet sich noch dieses "noli me tangere" über die ganze Gestalt des Herrn, so beginnt im XII. Jh. durch Bernhard von Clairvaux, durch Amselm von Laon und Wilhelm von Champeaux eine neue Sinnlichkeit sich durchzusetzen, deren höchster Ausdruck die gotische Kathedrale ist, - ein räumliches und zugleich mystisches Näherkommen göttlicher und irdischer Gestalt sich anzubahnen, in dessen Gefolge sich die Betrachtung dem menschengewordenen historischen Christus und seiner irdischen Erscheinung zuwendet. Den Ausgang dazu bildet die neue Auffassung des Altarsakramentes, derzufolge der Hostie nicht nur Fleisch und Blut Christi, sondern der ganze Christus "totus Christus" gegenwärtig ist. Die Zeremonie der "elevatio" der Hostie und des Kelches wird eingeführt, - das Volk begehrt, den Herrn, selbst in seiner verborgenen Gestalt "leibhaftig" zu sehen. "Aus der Eucharistie", sagt Jungmann, "ist eine Epiphanie geworden, ein Kommen Gottes, der unter den Menschen erscheint und seine Gnaden austeilt". (75) Christus tritt aus seiner Unnahbarkeit heraus, nimmt menschliche Züge an, nimmt durch seine Leiden Anteil an den Versuchten und Leidenden, wird zum brüderlichen "Homme-Dieu": "Deus tuus factus est frater tuus". Bernhard schafft die neue Beziehung der Gottesminne, die Franziskus vollenden wird. Nicht mehr der Gedanke des Weltgerichtes der "Vengeance de Jhesu-Christ" steht im Mittelpunkt von bildender Kunst und dramatischer Wiedergabe, sondern die Gestalt des leidenden, liebenden Erlösers, der von seiner Mutter Abschied nimmt als der todgeweihte Sohn, der sich im höheren Auftrag weiß, der Gottmensch der Tränen weint über Jerusalem und den Vater bittet, daß der Kelch an ihm vorübergehen möge. In den Passionen des XV. Jh. gewinnt diese Anschauung auf der Bühne Gestalt: für das Menschengeschlecht erleidet der Bruderchristus den Opfertod. Aber fast antlitzlos durchschreitet Jesus seinen von tausend Gesichtern bevölkerten Erdenweg, kaum jemals andere Züge tragend, als die Bibel ihm gegeben hatte, Gewand und Wort und Gebärde aus der heiligen Schrift getreulich mit auf die Bühne

übernehmend. Inmitten allen Geschehens, das von ihm ausgeht und in ihn mündet, bleibt er - bis auf wenige Augenblicke - jeder Sphäre des Typischen und Charakteristischen enthoben, ohne deshalb an Transzendenz zu gewinnen, bleibt er die weiße Figur im farbenprächtigen Bild des mittelalterlichen Theaters. Unklarheit bis zur Ungewalt, bis zum blinden Gehorsam unter den Willen des Vaters, Blässe bis zum Verbleichen seiner zentralen Gestalt über der grellen Buntheit der Randfiguren! Was der bildenden Kunst in der Gotik gelungen war, das durchscheinend Göttliche und leidvoll Kreatürliche in ein bewegendes Antlitz zu bannen, mißlang - vielleicht mußte es mißlingen - der Bühne. In falscher Freiheit wurden dem Herrn menschliche Züge aufgeprägt, zu menschliche, - in falscher Bescheidenheit unterließ man es, seinem Leben und Leiden die der Bühne gemäße Dramatik zu verleihen, oder auch nur, sie ein wenig herauszuarbeiten aus dem Wust sekundären und nebensächlichen Geschehens. Theologisierende, moralisierende, interpretierende Texte verhindern, die Einmaligkeit solcher Gott-Menschengestalt für sich selbst reden zu lassen, - noch am Kreuz muß der Herr eine theologische Interpretation seines Sterbens geben: "sterben will ich, bin ich menschlich doch!" (76) - tausend kleine Episoden, gewaltig aufgebauscht, drängen die eigentliche Tat in die Peripherie. Und indem aus jedem Herrenwort eine eigene Szene geschaffen wird, aus jeder Wundertat eine ganze Geschichte, wird darüber Christus selbst wort- und tatenlos, unendlich geduldiger Spielball all derer, die sich ein Fetzen aus seinem Gewand reißen, des Himmels mit dem Vater und seinen Engeln, der Hölle, die triumphiert und verliert, der Erde, deren Geschöpfe alle Anteil haben, in Haß oder in Liebe, an einem Geschick, das über ihr Begreifen geht. Christus ist das Scheidewasser auf dieser Erde, an ihm wird, was böse sein soll, böse, - was gut gewollt ist, gut, - an ihm trennt sich's, fügt sich dem Himmel zu oder der Hölle, aber wie Scheidewasser auch, bleibt Christus selbst farblos und unveränderlich; fast ist es, als spiele alles Geschehen über ihn hinweg, und es bleibt das Opferlamm, hingeschlachtet zur Erlösung der Welt, es bleiben Gehorsam und Liebe als einzige "Charakteristika" Christi, dieses "amor tollit timorem" und "amor nescit reverentiam" des heiligen Bernhard. Einzig in dieser Liebe weiß der Mysteriendichter für Augenblicke das Wesen Gottes sinnlich darstellbar zu machen, im Abschied Jesu von seiner Mutter und den Jüngern, in der Liebe Jesu zu den Sündern und Kranken, den "Veruntreuten" dieser Erde, den Einfältigen und Armen. Mag auch zuweilen in ungelenken, zu betont belehrenden Worten Ausdruck finden, was das Mittelalter als "amor Dei" wußte, mag der Wahrheit die Güte mangeln, der Klage die Wärme, mag in "minniglichen" Bildern zuwei-

len eine falsche Süße über die Lippen kommen, - einzig von diesem Gesichtspunkt der allertragenden und allumfassenden Liebe her ist die Christusgestalt spätmittelalterlichen Theaters zu begreifen. "Mes frères, mes bons amis", nennt Jesus die Apostel, "mes chers effans" die Menschen, bis die Engel den Auferstandenen begrüßen mit dem Ruf: "Haulte preference et magnificence, soit au bon seigneur, qui en tel honneur vient cy en presence!" (77) * Daß in den Visionen des hl. Bernhard von Clairvaux das Bild des Gekreuzigten Leben gewinnt und selbst handelnd - den im Gebet Versunkenen umarmend - in die "Wirklichkeit des Göttlichen" eintritt, ist Wunder, aber zugleich auch stärkster Ausdruck der Versinnlichung der Gottesvorstellung, der Vereinigung vom Himmlischen und Irdischem durch das Bild, Sinnbild oder Abbild oder Nach-Bildung, wie sie uns auf der Bühne des geistlichen Theaters entgegentritt. "Auch die neue Marienverehrung, die im XII. Jh. einsetzt und für die Kathedrale so viel bedeutet, darf man zunächst als Sonderfall des Wunsches verstehen, Gott näher zu bringen. Denn eben durch Maria i s t uns Gott näher gekommen". (78) Die Mutter Gottes des liturgischen Krippenspiels, die, die Botschaft Gottes demütig in sich aufnehmende reine Magd, - immer wieder wird die Unbefleckte Empfängnis Gegenstand endloser theologischer Auseinandersetzungen in den Spielen - wird durch Bernhards Mariologie zur Gnadenmutter, zur "Notre-Dame", zur süßen Herrin. Erst das realistische XV. Jh. wird die Schmerzensmutter, die Piëtà in den Vordergrund heben. "Tritt in Christus die Vermenschlichung Gottes zutage, so in Maria die Vergöttlichung des vollkommenen Menschen, in Christus mehr der descensus, in Maria der ascensus". (79) Über das gleichzeitige Aufblühen des höfischen Frauenkultes und seine Einflüsse auf die Marienverehrung, sowie über die besondere Stellung, die "Unsere liebe Frau" in den Marienmirakeln einnimmt, wurde bereits gesprochen. Als Himmelskönigin zugleich und als Mittlerin göttlicher Gnade weiß sie das XIII. und XIV. Jh., - die Krönung Mariae wird ein Hauptmotiv in der bildenden Kunst, die Begriffe "ecclesia" und "Maria" tauschen sich aus, in den "lamentationes Mariae" finden die "lamentationes ecclesiae" ihren endgültigen Ausdruck. Wie auf dem Bildnis Jan van Eyck's: "Madonna in der Kirche", nimmt die Gestalt der Gottesmutter weltlich-liebliche Züge an, trägt die prächtigen Gewänder einer verfeinerten höfischen Kultur, so daß selbst der Teufel von ihr sagen muß:

"Elle est plus belle que Lucrece
plus que Sarra devote et saige
C'est une Judic en corraige
une Hester en humilité
Et Rachel en honnesteté" (80) *

Daneben jedoch entsteht in den Marienklagen, den "planctus" eine neue Auffassung der Maria, die trotz ihrer Göttlichkeit höchstes menschliches Glück und tiefstes Menschenleid erfahren hat, die der Mutter, die in ohnmächtigem Schmerz in das Kreuzesopfer ihres Sohnes einwilligt, deren erschütterndster Ausdruck uns in den "4 Bitten Mariae" an Jesus, in der Greban'schen Passion entgegentritt. "Ihr seht, mein Sohn, da ist nicht einer, der Euch ein Stück Brot reicht, und wenn Ihr des Hungers sterben müßtest, nicht einer käme Euch zu Hilfe. Jeder sagt: Ich will ihn verleugnen, aus Angst vor Bestrafung". Und Maria erbittet von ihrem Sohn, wenn das Kreuzesopfer unumgänglich sein sollte, vier Gnaden:

"Pour oster ceste mort dolante
qui deux cueurs pour ung occiroit,
il m'est advis que bon seroit
que sans vostre mort et souffrance
se fist humaine delivrance;
ou que s'il vous convient mourir,
que ce soit sans peine souffrir;
ou se la peine vous doit nuyre,
consentez que premier je muyre;
ou s'il faut que mourir vous voye
comme pierre insensible soye". (81) **

Jesus muß jede dieser Bitten abschlagen; weder seiner Mutter noch ihm selbst wird auch nur ein Geringstes des ganzen Opfers abgenommen werden. Unter dem Kreuz erhebt Maria eine ergreifende Anklage gegen die Jünger und das ganze Menschengeschlecht, das es zuließ, daß ihr Sohn eines so schändlichen Todes stürbe, - ist sie doch die Einzige, die ihn als wahren Gott weiß, mehr als alle anderen, und ihn als Mensch, als ihr Kind begreift und liebt.

"Je demeure seulle comme une souche
Sans nul confort,
... Hélas, et que fera Marie? (82) ***

Die Glorie ihres Sohnes aber wird ihre eigene sein, und er wird ihr die Krone des Himmels aufs Haupt setzen, wie es im Bogenfeld der "porte rouge" der Notre-Dame de Paris die Kunst der Gotik unvergleichlich dargestellt hat.

In dieser Welt bewegen sich nun auf der mittelalterlichen Bühne die Heiligen und die himmlischen Heerscharen die großen und die kleinen Engel in streng hieratischer Ordnung. Nach Wilhelm von Auvergne kommt dem Engelsstaat exemplarische Bedeutung für das irdische Regiment zu. (83) Sind auch die Engelsfiguren in ihren Umrissen durch Bibel und Tradition festgelegt, so finden sich in der hl. Schrift doch nur geringe Andeutungen über ihr Aussehen und ihre Rolle. Frühes Mittelalter verstand sie als weißgekleidete Gestalten, im "Office de Sépulcre selon l'usage de Narbonne" werden sie folgendermaßen beschrieben: "Zwei Knaben in weißen Gewändern und mit Chormützen, die lange, rote Bänder tragen und Flügel an den Schultern". (84) Das Gesicht ist mit einem roten Nesseltuch verhüllt. Immer wieder taucht bei den Engeln die rote Farbe auf: Seraphin bewacht in roten Gewändern das irdische Paradies, Raphael erhält in Mons ein rot bemaltes Gesicht. An mehreren Stellen des "Vieux Testament" vollzieht sich eine Identifikation des Engels mit Gott. So sagt ein Engel, der Abraham die Vermehrung und Ausbreitung seines Stammes verkündet: "Ich bin der allmächtige, der starke Gott". Und Ceraphin nennt ihn: "Engel des Rates, voll der Gnade, Gottes wahrer Sohn!" (85) In den meisten Fällen jedoch sind die Engel die Vollstrecker von Gottes Willen, Künder seines Wortes, Mittler zwischen Himmel und Erde.

Der ganze Himmelsreigen entfaltet sich in einer Schilderung des Paradieses in den Aposteltaten: "Rund um das Paradies kreisten die Hierarchien in Form von wandernden Wolken in denen Engel saßen, Cherubine, Seraphine, Potestaten und Dominationes, die Hände gefaltet und ständig in Bewegung. In der Mitte befand sich ein Thron in Form eines Regenbogens, auf dem die hl. Dreifaltigkeit saß, Vater, Sohn und hl. Geist, und dahinter zwei goldene Sonnen inmitten von himmlischen Heerscharen, die unablässig kreisten, eine gegen die andere. An den vier Ecken standen die Sitze der vier Tugenden, Gerechtigkeit, Friede, Wahrheit und Erbarmen befanden sich dort, alle reich gekleidet. Zu beiden Seiten der Dreifaltigkeit standen zwei weitere kleine Engel, die Hymnen und Loblieder sangen". (86) Wir sehen, wie neben den Engeln auch die allegorischen Figuren der Tugenden zu den Himmelsbewohnern gehören.

In gleicher Weise, wie die Kathedrale als Sphäre des Himmlischen an ihrer Fassade eine Sphäre des Höllischen besitzt, gehören auch zum geistlichen Spiel als Gegenpol zu den lichten Engelsgestalten die Luzifers und seines Gefolges. "Die Romanik kannte noch keine, von der Welt des Heiligen scharf unterschiedene Sphäre des Dämonischen" (87) daher tritt der Teufel im liturgischen Spiel - mit der einzigen Ausnahme des "Sponsus" noch nicht in Erscheinung. Im Adamsspiel ist er der galante Verführer, der höfische Galan, der zu Eva sagt:

"Tu es fieblette et tendre chose,
et es plus fresche que n'est rose
tu es plus blanche que cristal
que nief qui chiet sor glace en val;
Mal culpe em fist li Criator
tu es trop tendre et il est trop dur". (88) *

Es ist der "magister diabolus", der "Affe Gottes" wie ihn Augustinus nennt, der Eva mit den Worten der Verkündung begrüßt: "Fürchte Dich nicht!" Später vermischen sich die Sphäre des Komischen und die des Diabolischen. Unwillkürlich denkt man an die grotesken Dämonendarstellungen an Kathedralen, als Konsolen unter den Füßen von Heiligen oder als Wasserspeier hoch über dem First, wenn man den Teufel mit seinen Gefährten so reden hört:

"Diablies d'Enffer, horibles et cornus,
Gros et menus, ors regards basilques
Infames chiens ...
serpens diaboliques, rebelles tyranniques ... " (89) **

Und wir finden tatsächlich den Teufel in allen Gestalten und unter allen Namen die Bühne des Mittelalters bevölkern. In Menschenäußeren, als Fürst der Hölle in kostbaren Gewändern, oder als Tier, in Form einer Schlange, eines Drachens, Schafbocks oder Hundes - oft dienen der antike Satyr oder Pluton als Vorbild - mischt er sich in die Handlung, als Asmodeus, Baal, Levithan, Mammon, Moloch, Penthagruel, Cerberus, Beelzebub, Antechrist, Sathan und Luzifer bezeichnen ihn Menschen und Engel. Ist ein Mensch vom bösen Geist besessen, so deutet man es damit an, daß man einen Teufel in seine Nähe stellte; oft war die Rolle des Herolds einem Teufel anvertraut, der dann an der Spitze des "monstre" seine wilden Scherze in den Straßen trieb. Meist erregte sein Auftauchen Heiterkeit unter den Zuschauern, viel seltener Entsetzen und Schrecken, gebärdete er sich doch mehr grotesk als satanisch. Das Mittelalter, das alle Düsterteit, alles Dämonische aus dem Innenraum

seiner Kathedralen zu verbannen wußte, konnte, durfte den Teufel nur als satirische Figur begreifen, als das im Lächerlichen besiegte Böse, das nur vorübergehend Gewalt über die Seelen zu erlangen vermag. Dem wahrhaft Bösen aber zeigte sich im Teufel die Inkarnation der Verdammnis in ihrer ganzen Realität, denn kein Einspruch von oben erhebt sich, wenn die Dämonen die Seele des Herodes oder des Judas in die Hölle schleppen; die Gegenwart des dunklen Reiches als Antipode zum hellen Reich Gottes wurde nie geleugnet, aber nur in der Ridiculisierung wußte das Mittelalter diese schauerliche Präsenz zu mildern und zu ertragen.

Unterstehen die Teufel zunächst noch der Allgewalt Gottes, sind sie Organe seiner Strafgerechtigkeit, so tritt in den späteren Spielen eine zunehmende Verselbständigung dieser gefallenen Engel ein, der Teufel ist nicht mehr allein der Gegenspieler Gottes sondern er wird "le mal", das in tausendfältiger Gestalt die Erde durchspielende Böse, das sich nicht mehr allein in der leicht faßlichen Gestalt des Dämons inkarniert, sondern im Menschen selbst, in Herodes, in Judas, in den Henkern und Schergen. In der Welt selbst, zwischen den Geschöpfen setzt sich die ewige Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse fort, die im Himmel begonnen hatte, und somit kommen wir zu den irdischen Gestalten der geistlichen Bühne, den Menschen, die ihre Wohnstatt zwischen Himmel und Hölle haben, die zwischen Verdammnis und Erlösung ihr Spiel spielen. In diesen Randfiguren des Heilsgeschehens können wir noch am ehesten von Typen reden. Sind sie zunächst dem eigentlichen heiligen Geschehen nur zugeordnet - etwa die Hirten im Weihnachtsspiel, die Heiligen Drei Könige, die Marien am Grabe etc. - so gewinnen sie im Laufe der Zeit mehr und mehr an Bedeutung und Eigenständigkeit, - ja zuweilen bildet ihre kleine Geschichte sogar ein eigenes, unabhängiges Drama, etwa die Auferweckung des Lazarus oder die Freveltaten des Herodes. Die ganze mittelalterliche Welt drängt sich in den Rahmen biblischen Geschehens, - das ganze biblische Geschehen hüllt sich ins Gewand des Mittelalters. Magdalena wird zur Repräsentantin eines eitlen und hochmütigen Jahrhunderts, bis der Gnadenstrahl des Herrn sie trifft, Bettler und Blinde, Kranke und Arme wirft die Zeit aus ihrer Mitte auf die Bühne, zugleich mit ihren Problemen, Fragen und Sorgen, mit ihren Sitten, Festen und Gebräuchen, ihren Henkern und Pfaffen, ihren Königen und Fürsten, den wahren und den legendären Gestalten ihrer Umwelt. Boten und Ritter erscheinen, Mönche und Wirt, Händler und Schreiber, Hebammen und Dienerinnen, Soldaten und Polizisten. Hier in diesen Figuren, kann der Verfasser seine Phantasie frei walten lassen, ohne

an irgendwelche Schriften gebunden zu sein, kann ihnen eine Rolle zuteilen im großen Geschehen, wie es ihm beliebt, kann das ganze Korlorit seiner Zeit versprühen an kleine, bunte Details und vorübergleitende Gesichter. Er fügt das Komische und das Kommödiantische, das Skurrile und Groteske in die endlosen theologischen Dispute und spitzfindigen juristischen Auseinandersetzungen ein, kleine Überraschungsmomente in das große biblische Drama; dabei kann er ein wenig auch die Mißstände geißeln in Kirche und Volk durch ein freches Wort, in den Mund irgendeines Soldaten oder Folterknechts gelegt, kann das Volk lachen machen über sein eigenes Zerrbild auf der Bühne, indes dahinter das große Spiel vom Sterben des Herrn sich schon vorbereitet.

Wie die Kathedrale himmlische, höllische und irdische Aspekte bietet, so bietet auch das geistliche Schauspiel des Mittelalters, himmlische, höllische und irdische Rollen, alle mehr oder minder in hieratischer Rang- und Seinsordnung: wie Himmel und Hölle ihr Gefolge haben - ein wenig erinnert es an die Chöre der antiken Tragödie - so hat auch Herodes seine Schreiber, Boten und Gelehrten, so hat Magdalena ihre Schwestern und Dienerinnen, so hat Pilatus seine Richter und Soldaten, Maria ihre weitverzweigte Familie, Lazarus sein prächtiges Jagd-gefolge, die Heiligen Drei Könige ihre Ritter und Knappen, Christus seine Apostel. In Gruppen - wie sich ja auch die mittelalterliche Gesellschaft aus Ständen, Gilden, Zünften, etc. aufbaut - treten uns die Vertreter der guten oder schlechten Welt entgegen.

In Jesus und Maria greift die himmlische Sphäre über auf die Erde und tritt für eine gewisse Zeit ein in die Kreatürlichkeit, - das dunkle Reich bildet eine Welt für sich, während es an der Kathedrale nicht zu einer Zusammenballung der finsternen Mächte kommt, nicht zu einer "Reichsgründung", - zuweilen erfährt es eine Gleichsetzung mit der Welt des Wahnsinns, - wie es später Bruegel in seiner "Duller Griet" aufzeigen wird, - zuweilen stellt es sich dar in apokalyptischer Schau und Verdeutung, am häufigsten jedoch kommt es zu einer Vermischung des Höllischen mit dem Komischen, - die Gestalt des Teufels tritt auf das "Roi des Enfers", oder als bloße Figur auf Gottes Schachbrett, oder als "teuflischer Mensch", - die irdische Zone ist durchlichtet von höheren oder verdüstert von niederen Mächten gut oder böse, erwähnt oder verstoßen; sie ist für oder gegen Christus.

Vii. Die Zuschauer

"Spiel Gottes" liebte das Mittelalter seine Mysterien zu nennen; Spiel aber auch der Menschen war es und für die Menschen. Was wußten sie schon von der Geschichte ihres Glaubens, die nicht lesen konnten und die Sprache der Kirche nicht verstanden. Kaum mehr wohl als jene drei Gebete, die Johanna vor ihren Richtern nannte: Vater unser, Ave Maria und das Glaubensbekenntnis. So gingen sie die Bilder entlang, die die romanische Kirche für sie bereit hielt und bestaunten die Wundertaten des Herrn und seiner Heiligen, von denen sie hatten reden hören, lernten das Paradies ersehnen und die Hölle verabscheuen:

"Femme je suis, povrette et ancienne.
Ne rien ne scay, onques lettre ne leuz.
Au monstrier voy dont suis parroissienne
Paradies painct, ou sont harpes et luz
Et ung enfer ou damnez sont boulluz.
L'ung me fait paour; l'autre joye et liesse". (1) *

Sie strömten auch in Massen den Wanderpredigern zu, die das Land durchzogen, hier und da die einfältigen Gemüter in höchste Erregung versetzend, daß alle Leute, "groß und klein mit solcher Inbrunst zu weinen begannen, so stark als sähen sie ihre besten Freunde zu Grabe getragen" (2) oder sie ließen sich von ihrem Pfarrer mit einem langen Zeigestab wieder und wieder die Lebens- und Leidensgeschichte des Herrn an den steinernen Kalvarienbergen erklären, wenn sie, wie in der Bretagne, zu arm waren, sich die "biblia pauperum" zu leisten. Die Mysterienspiele waren die zum Leben erweckten Bilder der "biblia pauperum" für das Volk, dem die Geschichte seines Glaubens die Geschichte seines eigenen Lebens war, wie das "Maison de Dieu" seine eigentliche Heimstatt. Dort vollzog sich alles, was irgend in einem Menschenleben von Bedeutung sein kann, Taufe, und Hochzeit und Totenmesse. Das Leben des mittelalterlichen Menschen begann im Gotteshaus und endete darin; wie anders sonst wäre es möglich gewesen, die Kirche mit solcher Pracht und solchem Reichtum auszustatten, während die Wohnungen des Volkes ärmlichste Behausungen blieben. Im Gotteshaus auch fand im XI. und XII. Jh. die Wandlung vom zuschauenden Gläubigen zu gläubigen Zuschauern statt, die den ersten primitiven Spielen folgten, wie vorher ihr ganzes Augenmerk auf einen feierlichen, zeremoniellen und möglichst lange dauernden Ablauf der Messe gerichtet war. Die Bilder an den Wänden hatten zu leben begonnen, zwischen den Bänken bewegte sich der Zug der Hirten und Könige, von der Höhe herab erklang die Stimme des Engels, - und Christus erschien den Gläubigen, wie er den Marien erschienen war, greifbar

nahe, - "ihr" Christus, zu dem sie beteten. An dem, was geschah, hatten sie Anteil, wie sie an der Messe Anteil hatten; denn die Spieler richteten das Wort an sie, forderten sie auf zu Gesang und Gebet und erklärten ihnen Zweck und Sinn des Spieles:

"Très doulces gens, or entendez
Et diligamment regardez
Noble chose verrez retraire
Qui à L'ennemy est contraire.

...

...

Sy disons en lui appelant
A genous: Ave Maria". (3) *

In der ersten Reihe saßen die Vornehmen der Gegend und man reichte ihnen zuweilen den silbernen Hostienteller zum Kuß; im Kirchenschiff drängten sich die Gläubigen, die Zuschauer immer dichter und dichter, bis sie das Spiel aus der Kirche verdrängt hatten wo nicht, wie in Worms, eine Verordnung sagte, daß die Spiele vor Eintreffen des Publikums hinter geschlossenen Türen stattzufinden hätten. Hieß es in der Regularis Concordia einfach, das Schauspiel diene "ad fidem indocti vulgi ac neophitorum corroborandum", (4) so überboten sich später die Prologe darin, den Zuschauern möglichst ausführlich und naiv Inhalt und fromme Absicht der Spiele kundzutun, etwa der Prolog der Greban'schen Passion zur 3. Journêe:

"Pensez que celui qui s'instruit
En ceste oeuvre porte grand fruit
Et qu'il n'est histoire en ce monde
Si fertile ne si feconde
Ne qui doyve mieulx faire entendre
Le cuer au bien ou il doit tendre;
Qui bien l'escoute et bien l'entend
A nul mal faire ne pretend
Mès juge tout plaisir mondain
Mauvais, decevable et soubdain
Et n'est adversité si forte
Que tout pacement ne porte
Car quant en memoire lui vient
La fortune qui luy survient,
Aucunement se desmodere
Mès après quant il considere
Que le filz de Dieu beneuré
A tant souffert et enduré.

Pour modifier nostre ordure
Il treuve que ce qu'il endure
N'est rien en regard de la somme
Que Jhesus voust porter pour l'homme.
Ainsi va son veil moderant
En ce miroir considerant
Qu tout cueur pour son dueil mirez
Se doit doucement remirez;
Et affin que vous y mirez
Et humblement la remirez
Ce devost miroir pour le mieux
Vous ramenons devant les yeux
Sensiblement par personnages:
Mirez-vous, si serez bien sages:
Chacun sa forme y entrevoit;
Qui bien se mire, bien se voit," (5) *

Das Spiel soll also den Zuschauern zeigen, wie gering ihre Schmerzen zu achten seien im Vergleich zu denen Gottes, und daß es von Heil sei, den Vorgängen aufmerksam zu folgen. Tatsächlich wurde vom Volk und lange Zeit auch von den Verfassern die aktive oder passive Teilnahme an den Spielen, als eine Art Heilswerk betrachtet, nicht anders wie die Teilnahme an einer Pilgerfahrt, einer Prozession oder einer Andacht. Zuweilen waren die Spiele, wie wir gehört haben, sogar mit einem Ablass verbunden. Das Volk verlangte vom geistlichen Drama keine neuen Überzeugungen, keine Erweckung neuer Gefühle; Stoff und Thema waren der Allgemeinheit doch mehr oder minder bekannt, außerdem gab der "Prologueur" zu Beginn des Spieles einen ausführlichen Überblick über das, was heute alles zu sehen sein würde, so daß dem Zuschauer vom Text her kaum noch eine Überraschung zukommen konnte, sondern nur von der Art und Weise, in der dieser Text gestaltet und hühnenmäßig realisiert war. Es ging nicht um die Erlösung des Individuums der Einzelseele, sondern um die des ganzen Volkes, der Christenheit, der Menschheit. Die ganze Menschheit, gleichgültig welchen Standes, ist angesprochen: Gelehrte und Geistliche in den endlosen theologischen und juristischen Auseinandersetzungen, der Adel in den prachtvoll ausgestatteten Szenen des Herodes und in den "Mondanités de la Madeleine", das einfache Volk in den Hirten- Engels- und Teufelsszenen, den Hinrichtungen und Spelunkenbildern, die dem Alltag entlehnt waren. Man darf sich die Reaktion des Publikums bei einer Hinrichtung auf der Bühne nicht viel anders vorstellen, als bei einer wirklichen Hinrichtung, von der Chastellain berichtet:

"und es war sein Ende (das des Hingerichteten) das schönste, das man jemals gesehen hatte". (6) Alle Stände waren, wie wir bereits hörten, an die Spielen beteiligt, alle waren unter den Zuschauern: Fürsten und Adelige, Geistliche, Bürger, Bauern und Handwerker. So berichtet die Chronik von Metz über eine Passionsaufführung; 1437: "Und es gab zu dieser Zeit viele adelige Herren und Damen und Prinzen aus dem Ausland in Metz. Da war zuerst der Bischof der Stadt, Conrad Bayer, dann der Herzog von Vauldemont, der Seigneur Baudoin de Fleville, Abt von de Gorze, die Gräfin von Sauerbruch ... Henri de la Tour und verschiedene andere Damen und Herren aus Deutschland und anderen Länderh, deren Name mir nicht bekannt ist. Und deshalb wurde angeordnet, daß die ganze Nacht über Laternen in den Fenstern zu stehen hätten, und Öllampen, solange das Spiel dauerte". (7) Aber nicht nur um "den Unterschied zwischen der Sünde des Teufels und der des Menschen klarzulegen und warum die Sünde des Menschen vergeben werden konnte, nicht aber die des Teufels", (8) zu sehen, oder den "Unterschied zwischen der Menschennatur und den Dämonen der Hölle" (9) kennenzulernen, waren die Zuschauer gekommen, sondern auch, um das in zunehmendem Maße, um einer glanzvollen Aufführung ihr bilderhungriges Gemüt zu stillen, um zu sehen, wie die "trucs" und "secretz" funktionierten, um die Kostüme der Teufel und Magdalenens bewundern zu können, die perfekte Hinrichtung des Bösewichts, die tausendfarbigen Einzelheiten solchen Spieles. Die wenigen Berichte von Zuschauern, die uns erhalten sind, sprechen ausnahmslos von der Pracht der Ausstattung, den Maschinen und den Gewändern der Schauspieler. So schreibt einer der Spielleiter, Phillippe über eine Mysterienaufführung in Metz, 1513: " ... seine (des Heiligen) Seele wurde an der Zunge an der höchsten Stelle der Hölle aufgehängt, und die Teufel folterten ihn, indem sie seinen Körper mit Feuer beschossen. Und diese Folterungen dauerten sehr lange, bis alles in Feuer und Flamme stand, und doch nicht verbrannte, und das Geschütz wurde durch eine Maschine bewegt, was ganz vorzüglich gemacht war". (10)

Von einem Spiel über die hl. Barbara aus Laval ist uns von Guillaume de Doyen ein Bericht in Versen überliefert:

"Cent joueurs abilliez de soye
Et de veloux a plaine voye
Au moins les compaignons d'enfer.
Si estoit le grant Lucifer
Puis y avoit une volée
Qui fust soudainement trouvée
Laquelle decora le jeu.

Plusieurs personnages du lieu
 Y volaient d'un bout juc en l'aulture
 Puys y avoit une beste aulture
 Qui estoit de faczon orrible
 De grandeur et grosseur terrible;
 Et par Jean Hennier compousée,
 Lequel dessus, en chevauchée,
 Venoit chascun jour faire homaige
 A Lucifer et son mesnaige,
 Elle gectoit le feu par sept lieux
 Par ses nazeaux et par ses yeulx,
 Qu'elle avoit fort espuventables;
 Ses gestes estoient merveillables; usw." (11) *

Dennoch beweist unter anderem die Teilnahme der niederen Geistlichkeit an den Spielen bis zum Verbot im XVI. Jh., daß das einfache Volk auch den Glaubensinhalten der Spiele zugänglich war, mochten auch die endlosen Dispute theologischer Art sie ermüden, mochten auch in späterer Zeit die komischen und tragikkomischen Szenen eine stärkere Anziehungskraft ausgeübt haben, als die rein religiösen Natur. Das ganze Christusleben war jedoch so eingegossen in die unmittelbare Gegenwart, die Vorstellungs- und Ideenwelt des Mittelalters, daß die Übergänge zwischen biblischem Geschehen und mittelalterlichem Geschehen für den Zuschauer kaum merklich waren und "zeitgenössisch" alles, was 15 Jahrhunderte früher sich ereignet hatte.

Der Andrang zu den Mysterien war ungeheuer. Geländer und Wassergraben mußten die Bühne vor der Menge schützen. (12) Gabriel Naudé erzählt, daß man sich buchstäblich erdrückt hätte, um 1541 die "Actes des Apôtres" im Hôtel de Flandres zu sehen. (13) Während der Dauer der Spiele wurden die Stadttore geschlossen und die Wachen verdoppelt, um den Fortgang der Handlung nicht ständig durch neue Hinzukommende unterbrechen zu lassen. Die Anwesenden wurden gehalten "weder Lärm noch Unfug noch Streit anzufangen, noch sonst irgend etwas zu tun, das die Spieler irritieren könnte oder müßte, noch auf den Gerüsten herumzuklettern". (14) In Poitiers blieben die Zuschauer elf Tage hintereinander auf ihren Plätzen, und dies bei solcher Hitze, "wie man sie seit Menschengedenken nicht so groß und andauernd in diesem Lande gehabt hatte". (15) Das mittelalterliche Publikum, nicht anders als das Shakespeares, benahm sich außerordentlich laut und ungeniert. Daher die fortwährenden Bitten um Ruhe in den Mysterienspielen, die "Silete", die man nicht einfach dem "favete

"linguis" der lateinischen Komödie gleichsetzen darf; denn es handelte sich hier um musikalische Einschiebungen, falls durch die langen Gänge der Schauspieler eine Pause entstand, "s'il est trop loing", heißt es einmal in Mons, (16) und das Volk unruhig wurde. Meist waren es ein paar Trompetenstöße, von anderen Instrumenten begleitet.

Man spielte Würfel und Karten während der Aufführungen, man unterhielt sich oder fing Streit mit dem Nachbarn an; Essen wurde angeboten, Wein oder Gebäck auf Kosten der Stadt: "Und es gab Spieler, deren Buffets voll waren mit silbernem Geschirr und sie ließen in ihrem Namen Wein und Früchte anbieten". (17) Wie weit sind wir entfernt von den andächtigen Zuschauern in der Kirchenbank, wenn wir hören, wie die Stadträte und vornehmen Gäste sich während des Passionsspiels ganze Diners in ihre Logen servieren ließen, "... und machten die denkbar angenehmsten Ausgaben", wie es in einem Bericht aus Amiens heißt, - weit entfernt von der Zeit, in der das Spiel noch ein Teil des Gottesdienstes gewesen war. In einem Abschnitt seiner "Siete Partidas" beklagte sich Alphons der Weise darüber, daß man die Leute bezahlen lasse, die einem "auto" beiwohnten. (18) Auch die Griechen vertraten die Ansicht, daß, solange das Schauspiel eine liturgische Zeremonie bliebe, und die Anwesenden einen Akt der Religion ausübten, von einer Bezahlung der Plätze nicht die Rede sein könne. Auch das geistliche Schauspiel hielt, solange es dieses Namens würdig war, an diesem Prinzip fest und begann erst allmählich, zunächst freiwillige, - Reminiszenz an den Klingelbeutel - später feste Geldbeträge einzufordern.

In einem Wiener Auferstehungsspiel sagt der Vorredner: "Wir wollen haben ein Osterspiel, das ist vrolich und kost nicht vil" (19) während in Frankreich bereits die Stadtverwaltung die Eintrittspreise für Parkett und Logen festlegt. So wurde in Paris während der Fastenzeit für einen Logenplatz 50 Taler gezahlt, ein so immenser Preis für damalige Verhältnisse, daß das Parlament selbst eingriff und eine niedrigere Summe festlegte. (20) In Romans kostete eine Loge für die Dauer von drei Tagen 3 fl. (21) in Vienne 12 fl., etwa 121 Mark für acht Tage. Für einen Platz in der Stufenreihe im Parkett zahlte das Volk in Valenciennes 1 sol, für die Plätze zur ebenen Erde 6 d., was ungefähr 45 Pfennigen entspricht. Kinder zahlten den gleichen Preis wie die Erwachsenen, wurden aber nicht immer zu den Spielen zugelassen. So untersagte eine Resolution des Stadtrates in Mons Kindern unter 12 Jahren ohne Begleitung, sowie allen Greisen, Kranken und schwangeren Frauen den Zutritt zur Passionsaufführung. (22)

Wir sprachen bereits davon, daß die Mysterienspiele sich mehr und mehr zu einer Sache der Bürger für die Bürger entwickelten, daß sie dem Geschmack des Publikums mehr entgegenkamen als ihren immer wieder vorgegebenen frommen Intentionen und das Publikum nahm das Gebotene ohne Auswahl an, mit der ganzen Naivität deren das Mittelalter fähig war, mit Freudenausbrüchen und Empörungsschreien und einer interessierten Anteilnahme an dem, was die Spieler taten und sagten, die Spieler, die für sie ja nicht fremde "Irgendwer" waren, sondern ihre Brüder, Väter, Freunde und Bekannte. Kindlich zugleich und frech, übermäßig in ihren Emotionen, verstört bis zum Zynismus und zur Grausamkeit, selig über jede Verspottung von Geistlichen oder Tyrannen, sich selbst im tragischen oder komischen Zerrspiegel der Bühne wiedererkennend, verfolgten die Zuschauer die Mysterienspiele. 16 000 waren es nach den nicht ganz authentischen Angaben eines Zeitgenossen (23) die der Kreuzigung in Reims beiwohnten, 4780 am ersten, 4220 am zweiten, 4947 am dritten Tag, die in Romans das "Mystère des trois Doms" sahen (24) 15-20 000 die 1492 in La Rochelle dem Passionsspiel beiwohnten. Spiel, ehemals im Sinn von Bei-Spiel war endgültig zum Schau-Spiel geworden, dem die Heilsgeschichte zwar noch Thema, aber nicht mehr Inhalt war, - die Gläubigen des liturgischen Dramas endgültig zu Zuschauern, die in dem Augenblick, als Christus als Menschensohn, geschlagen, verhöhnt, geißelt und gekreuzigt auf der Bühne erschien, nicht mehr Naivität, Vorstellungskraft und Spontaneität genug besaßen, sich dagegen zu empören und noch nicht Abstand genug, "Illusio" und Realität genau zu unterscheiden.

A u s b l i c k

Als 1536 in Bourges und 5 Jahre später in Paris die grandiose Aufführung der "Actes des Apôtres" stattfand, als 1542 in Paris die Geschichte des alten Testaments und 1547 in Valenciennes die Passion mit ungeheurem Aufwand und vor Tausenden von Zuschauern gespielt wurde, mochte es den Anschein haben, eine neue Ära des religiösen Theaters sei angebrochen, eine schon renaissancehaft glänzende und verschwenderische, und man hätte glauben mögen, daß diesem "spectaculum vitae Christi" eine große Zukunft beschieden sei, war doch der Kulminationspunkt solchen Spieles nach außen hin eben erst erreicht worden. Da traf, - kaum ein Jahr später am 17. November 1548, ein Verbot von höchster Stelle, vom Pariser Parlament, Mysterienspiele und Passionsbruderschaften und es enthüllte sich die ganze Unnützbarkeit dieser Veranstaltungen. Betraf dieses Verbot zunächst nur die Stadt Paris selbst, so wurden innerhalb kürzester Frist seine Auswirkungen selbst in den entferntesten Teilen Frankreichs spürbar, denn Paris war für das ganze Land tonangebend. Dieses Verbot jedoch, - dem im Laufe der Jahrhunderte schon mehrere, von den verschiedensten kirchlichen und weltlichen Behörden ausgesprochene, mehr oder minder wirkungslos vorangegangen waren, - hätte so populären Veranstaltungen, wie es die Mysterienspiele im Mittelalter gewesen waren, nicht den Todesstoß versetzen können, wäre die Zeit nicht reif dafür gewesen. Von innen heraus hatten sich die Spiele überlebt, sich ihrer ursprünglich religiösen Bestimmung enthoben, waren zu Tragikkomödien verflachten Inhalts und überspitzten Inszenierungen geworden. Einer Zeit, der der Glaube nicht mehr unantastbares und unbezweifelbares Allgemeingut ist, war das Erhabene zuweilen sogar zum Lächerlichen geworden, die Leidensgeschichte Christi zum mehr oder minder raffiniert gestalteten Theaterstück, in dem es darum ging, die Wunder des Herrn durch möglichst geschickte "secretz" darzustellen. Wem ging es noch um die Beweiskraft Gottes in Wunder? Die Szenen theologischen Inhalts durch solche komischen Inhalts zu ersetzen und den ganzen Luxus eines realistischen und eitlen Jahrhunderts auf der Bühne zu entfalten, darum ging es. Die historische Gegenwart hatte die sublimen, immerwährende Gegenwart Gottes aus dem Spiel verdrängt und betrachtete sich nun im Schauspiel wie in einem Spiegel.

Äußere Umstände verbanden sich, um dieses bereits an seinem Unmaß krankenden Theater endgültig abzuschaffen. Seit geraumer Zeit schon war das geistliche Drama dieser Art schärfsten Angriffen von seiten der Protestanten ausgesetzt, die eine so intime Verbindung von Bibel- und profanem Text, von komischen und häufig indezenten und ordinären Einschüben in die Worte der heiligen Schrift zutiefst mißbilligten,

die Aufführungen von religiösen Themen in Form von "Ausstattungsrevuen" verabscheuten.

Hatten die Katholiken, mit Ausnahme vielleicht der höheren Geistlichkeit bisher in den Spielen keine Gefährdung für Glauben und Seele erblicken wollen, so stimmten sie nun die wilden Proteste der Lutheraner allmählich doch nachdenklich, wenn auch ihre Argumente gegen die Mysterien denen der Protestanten entgegengesetzt lauteten, nämlich, daß das Theater durch eine zu großzügige und unbedenkliche Benützung der Heiligen Schriften, ohne Rücksicht auf deren Authentizität, dem naiven Glauben des einfachen Volkes schaden würde, während ja die Bibel in den Händen der Protestanten zur Waffe gegen die katholische Kirche und ihre Bräuche geworden war. Nun forderte der "procureur général" des Pariser Parlamentes in einer heftigen Attacke gegen die *Confrères de la Passion*, das Verbot einer Aufführung des alten Testamentes, "weil die einfachen Leute hier Gelegenheit zum "judaisieren" finden könnten". (1) So wurden die Mysterienspiele, die den Protestanten verhaßt waren, weil sie die Bibeltexte willkürlich veränderten, den Katholiken verdächtig, weil sie zu viel von der Bibel sprachen und so dogmatischen Auseinandersetzungen ständig Vorwände liefern konnten. Weitere Anfeindungen kamen aus Gelehrten- und Schriftstellerkreisen, die lange vor dem Volk zu Bewunderern der griechischen und römischen Antike geworden waren. So schreibt Joachim du Bellay in seinem "Défense et illustration de la langue française", das im Augenblick des Verbots der Mysterien durch das Parlament erschien: "Was die Kommödien und Tragödien betrifft, bin ich der Ansicht, daß Du Dich damit beschäftigen sollst, wenn Könige und Republiken bereit sein sollten, sie in ihre alten Würden wieder einzusetzen, woraus die Farcen und Moralitäten sie verdrängt haben". (2) Drei Jahre später ließ Jodelle mit großem Erfolg seine "Kleopatra" in Reims und Boncourt aufführen. Von Renaissance und Reformation, Pleiade und Calvinisten gleichermaßen abgelehnt und ridiculisiert war das mittelalterliche Mysterium dem endgültigen Untergang bestimmt. Jean de la Taille, ein Mitglied der Pleiade verfaßt eine scharfe Anklagerede gegen die Spiele: "Ich wäre sehr dafür, solch bittere Gewürze aus Frankreich zu verbannen, die den Geschmack unserer Sprache verderben, und stattdessen die wirkliche Tragödie und Kommödie einzuführen und heimisch zu machen, die sich noch keiner großen Beliebtheit erfreut, und dennoch im Französischen eine ihr angemessene Sprache finden würde ..." (3)

Um die Mitte des XVI. Jh. breitet sich in Frankreich in Gesellschaft und Wissenschaft ein "dégoût" gegen die literarische und dramatische Tradition des Landes aus, eine Abneigung, die bis ins XVIII. und XIX. Jh. hinein anhält, wenn sich auch in der Spätrenaissance gewisse Tendenzen ausbilden, die allzu scharfe Verdammung der Mysterienspiele durch Jodelle und die Pleiade etwas abzumildern. So schreibt Scévole de Sainte-Marthe, 1579:

"Or les poètes vieux et ceux dont la pensée
De payennes erreurs est encore insensée,
Ont rendu jusqu'ici les théâtres tout pleins
Des misères de Troye et des malheurs thébains.
Mais nous, qui du vrai Dieu connaissons mieux la gloire
Avons voulu changer les fables à l'histoire,
Afin de contenter le chrestien auditeur
D'un poème chrestien et non pas d'un menteur". (4) *

Völlig in Mißkredit oder Vergessenheit scheinen die Mysterien im XVII. Jh. geraten zu sein, selbst bei den Gelehrten. Kaum anders wäre es sonst zu erklären, daß ein Mann wie Gabriel Naudé mit solcher Verachtung und nicht minderer Unkenntnis sagen kann: "Wenn Du die Vergangenheit unseres burlesken Frankreich in den Aufführungen der Geschichte des Alten und Neuen Testaments, der Passion, des Spiels von der heiligen Katharina und anderer Heiligen, die damals in fast allen Städten stattgefunden haben, suchen wolltest, wäre dies mehr als töricht, denn es ist unmöglich, Themen von solchem Gewicht und solcher Bedeutung noch schlechter und lächerlicher zu behandeln. Ich versichere Dir, niemals das Mysterium des Alten Testaments gelesen zu haben noch irgendein anderes dieser Stücke ..." (5)

Nicht von einem Tag auf den anderen, nicht plötzlich aber rasch hatte im XVI. Jh. die geschlossene Phalanx von Protestanten, Gelehrten, kirchlichen und weltlichen Behörden, der sich zögernd aber immerhin allmählich das Volk selbst anschloß, die Aufführung von Mysterienspielen zuerst verspottet und dann abgeschafft. 40 Aufführungen im ersten Viertel des Jahrhunderts, 40 noch im zweiten stehen in der Zeit zwischen 1550 und 1575 sechzehn gegenüber und zwischen 1576-1600 nur noch acht, die ohne besondere Bedeutung waren. Manches wurde nun zwar Tragödie genannt, was in Wahrheit Mysterium oder Mirakel war, manches Spiel auch zog sich wieder in kirchlichen Kultraum zurück, von dem es fünf Jahrhunderte vorher seinen Ausgang genommen hatte, manches überdauerte in irgendeinem Winkel Frankreichs oder der Niederlande noch ein paar Jahrhunderte, in Draguignac etwa, oder in

Furnes, Flandern. Noch heute werden an verschiedenen Orten des Landes, in der Bretagne, der Franche-Comté, der Provence mysterienähnliche Spiele zu Weihnachten, Ostern oder am Festtag eines Heiligen aufgeführt, blasse Reminiszenzen an eine Epoche, in der alle Städte und Stände Frankreichs in glanzvollen Darstellungen der Geschichte ihres Glaubens gewetteigert hatten.

In den letzten 30 Jahren versuchte der um das Theater des französischen Mittelalters so verdiente Gustave Cohen eine Wiederherstellung der alten Mysterienspiele. 1935 erfolgte eine Aufführung des Adams-spiels vor dem großen Südportal der Kathedrale von Chartres. Cohen berichtet darüber: " ... so ist alles vorbereitet für das Schauspiel, das keines ist, weil es das Leben selbst ist, in die Unendlichkeit ausgedehnt, die bis in alle Ewigkeit daran teilhaben wird. XX. und XII. Jh. sind begegnet bis zu einer Verschmelzung der Seelen selbst; und damit das Spiel über das irdische Jammertal hinaus bis ins grenzenlose Königreich Gottes reiche, haben alle Künste zusammengewirkt, Architektur, Skulptur, Musik und Poesie ... " (6) 1933 und in einer Wiederholung 1947 führte Cohen zusammen mit Studenten der Sorbonne das "Miracle de Theophile" auf: "Diese Aufführung war mehr als ein bloßes, literarisches Experiment, es war mehr eine geistliche Übung als ein Theaterstück, es war das, was das Mittelalter zuweilen Spiel Gottes nannte " (7) Zu verschiedenenmalen, zuletzt 1956, war die Kathedrale von Notre-Dame de Paris die großartigste Kulisse, vor der die Passion der Grebans gespielt wurde.

Um die Mitte des XVI. Jh. war für lange Zeit, vielleicht für immer, die Mission des mittelalterlichen, geistlichen Theaters zu Ende gesprochen, die Zeit der französischen Mirakel und Mysterien als lebendiger Ausdruck der Gesinnung vorüber. Da jedoch, wie es in einem dieser Spiele heißt, "Gott seine Kinder nicht ohne Stimme läßt" (8) begann in dem Augenblick, als auf Frankreichs Bühne die Worte der Schrift endgültig verstummt waren, die reichen Bilder erloschen, im spanischen Barock eine neue, mächtige Stimme anzuheben und von der Bühne als Kanzel, Gottes Werk und Wundertaten zu preisen.

In Frankreich selbst - war auch die Zeit des geistlichen Dramas als "res publica christiana" vorbei - begann mit Corneille und Racine, mit "Polyeucte", "Esther" und "Athalie" die Zeit der großen christlichen Tragödien. Dann tritt für mehrere Jahrhunderte an die Stelle des Glaubens die Stimme der "raison", und erst ein Claudel in seinen Dramen und Oden, ein Péguy in seinem "Mystère de la charité de Jeanne

d'Arc", in seiner "Eve" wird sich des großen Auftrags wieder entsinnen, mit dem Gott die französische Nation ausgezeichnet hat; der "gesta Dei per Francos" der Kreuzzüge, des "opus francigenum" der Kathedralen, der Gewißheit des Mittelalters: "Und wenn Gott nirgends auf der Welt wäre, in Frankreich ist er!" (9) Johannas Worte aber sind für das ganze Land gesprochen: "Je viens de la part du Roi des Cieux".

R e g i s t e r

1. Die Dimensionen

- 1) aus dem Jahre 824. Nithard "Historiarum libri IV."
herausgegeben von Ernst Müller 1907
- 2) Sieburg: Gott in Frankreich, S. 52
- 3) Paul Claudel: Der Strom, S. 104, Fischer-Verlag
- 4) ibid. S. 102 (Titel eines Aufsatzes)
- 5) Spörl, Grundformen hochmittelalterlicher Geschichtsanschauung, S. 19
- 6) Cohen, "La vie littéraire ..." S. 357
- 7) "Le jour de jugement", ed. von Emile Roy; siehe Literaturverzeichnis
- 8) ed. von G. Cohen in "Mystères inédits du Ms 617 de Chantilly" unter dem Titel: "Le jeu des sept vertus et des péchés mortels"
- 9) Charles d'Orléans, ed. Pierre Champion, Paris 1923, Bd. I, S. 258 - 261 -
Die hauptsächlich orthographischen Modernisierungen stammen von G. Cohen
- 10) Cohen, Sainte Jeanne d'Arc dans la poésie du XV^e siècle, Paris 1948, S. 69
- 11) Richard II Quarante in "Crève coeur" von Aragon
- 12) In der Passion von Jean Michel aus dem Ende des XV. Jh. wird die Auferstehung - zum erstenmal in den großen Zyklen - vollständig weggelassen
- 13) Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale, S. 42
- 14) André Malraux: Die künstlerische Gestaltung, S. 62
- 15) Sedlmayr, S. 83
- 16) cf. ibid. S. 146
- 17) ibid. S. 105
- 18) Weber, "Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst" S. 8
- 19) Mâle, Le renouvellement de l'art par les Mystères, S. 96

- 20) ed. G. Cohen, *Mystères inédits du Ms 617 de Chantilly*
vgl. Kapitel: Die Gattungen, wo diese Szene wiedergegeben ist.
- 21) *Mâle*, S. 285-286
- 22) Enlart: *Architecture civile et militaire*, Paris 1904, S. 381
- 23) vgl. Bartsch, *Le peintre graveur*, S. 107
- 24) Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, S. 249
- 25) Clemen: *Gotische Kathedralen in Frankreich*, S. V
- 26) Hederer, *Der christliche Dichter*, S. 76
- 27) Unter anderem vertreten Janentzky, Stepun und Vossler diese These. Vossler sagt zudem: "Tragik müßte die innere Kunstform der christlich kath. Bühnendichtung verletzen".
- 28) Hederer, *op. cit.* S. 77
- 29) *cit.* bei Stepun: *Theater und Film*, S. 48
- 30) A. Magnus, *summa theol. pars II, tract XII, Frage 62n*
- 31) *Spiel der sieben Tugenden und der sieben Laster*, ed. Cohen.
- 32) Cohen, *op. cit.* S. 74
- 33) Kassner, *Transfigurationen*, S. 59

II. Die Gattungen

- 1) z.B. Notre-Dame de Paris wurde an der Stätte eines römischen Tempels errichtet.
- 2) JUB. Bd. II, Vorwort S. VI.
- 3) Regularis Concordia, CH. Bd. II, S. 308
- 4) z.B. im Evangélique de Noyen. Vgl. "Révue des questions historiques" 1. Juli 1902, S. 279
- 5) Das "Antiphonarium", eine Sammlung von Antiphonen, wird Gregor d. Großen zugeschrieben.
- 6) Chambers, "Medieval Stage" Bd. II, S. 7
- 7) Sedlmayr, "Die Entstehung der Kathedrale", S. 39
- 8) Feasy 17, Use of Sarum. Vgl. Chambers, op. cit. Bd. II, S. 5 A 4
- 9) Chambers, op. cit. S. 6 A 1
- 10) E. Roy, "Le Mystère de la Passion en France", S. 381
- 11) Regularis Concordia, CH. Bd. II, S. 306 f
- 12) Über die Musik siehe: De Coussemaker "Drames liturgiques au moyen âge, Paris, Didron.
- 13) Ms 1118 Bibl. nat. fonds latin; ed. Gautier "Origines du théâtre moderne", journal le "Monde" 16-17 August 1872.
- 14) Beide: Bibl. nat. fonds latin 904; ed. Du Ménil "Origines latines du théâtre moderne".
- 15) Bibl. nat. fonds latin 1240; ed. Coussemaker, "Drames liturgiques, Nr. XVI.
- 16) Vgl. dazu: A. Schübinger: "La séquence de Pâques Victimae Paschali et son auteur", 1858
- 17) Lange: Das Victimae Paschali wurde im XIII. Jh. in einen Text aus dem XII. Jh. eingeschoben! Vgl. Chevalier, "Ordinaire de Laon", S. 118
- 18) Lange: "Die lateinischen Ostersteuern", S. 75
- 19) Augsburg, liber liturgicus, vgl. Lange op. cit. S. 82

- 20) Bibl. de l'Ecole des chartes, XXXIV, Ms 314
- 21) Ménil S. 117
- 22) Desjardins, Histoire de la Cathédrale de Beauvais, 1865, S.115
- 23) Bibl. d'Orléans, Ms 178, in Du Ménil, op. cit, S. 120
- 24) Bibl. de Tours Ms 927 in Coussemaker, op. cit. S. 21
- 25) Ms Bigot und Bibl. nat. lat. 1240, COUS. Nr. XVII
- 26) Resurrection, Bibl. nat. fonds fr. 902, MM S. 10-20
- 27) Bibl. de Saint Quentin, Ms 75, COUS. XVIII
- 28) Bibl. Sainte Geneviève, JUB. Bd. II
- 29) ibid. S. 365
- 30) Resurrection, fälschlich Jean Michel zugeschrieben, Bibl Nat. fr. Ms 972, AV.
- 31) Chambers, op. cit. Bd. II, S. 41
- 32) ibid. S. 42
- 33) Office des Pasteurs, selon l'usage de Rouen. M. S. 147
- 34) Bibl. nat. fonds latin Ms 1118 aus Limoges, ed. L. Gautier "Origines du théâtre moderne".
- 35) Gasté "Les Drame liturgiques de la Cathédrale de Rouen", S. 49
- 36) Ordo Stellae aus dem Evangéliaire von Bilsen, ed. Cohen/Joung in "Romania" 1915-17, Bd. XLIV, S. 357-72
- 37) Ms 617 de Chantilly, GC, S. 1-38
- 38) Cohen, "Bibl. du XV^e siècle", S. CXXXV
- 39) Ms 617 de Chantilly, GC, S. 4 f
- 40) Bibl. nat. fr. 815/816; PR. S. 86
- 41) Ms der Bibl. Sainte-Geneviève, JUB S. 104/105
- 42) Sponsus: Bibl. nat. Ms 1139, COUS, Nr. I
- 43) Modernisierter Text von Juleville, "Les Mystères" Bd. I, S. 31
- 44) vgl. dazu: Tiersot: "Histoire de la chanson populaire, Paris 1899, S. 490-491

- 45) Representatio Adae, Bibl. de Tours 927, ed. VL
- 46) Sedlmayr, op. cit, S. 42
- 47) ibid. S. 44
- 48) Juleville, op. cit. S. 82
- 47) Ms de Saint-Benoît-sur-Loire (früher Fleury) Bibl. d'Orléans 178; ed. Cous, Nr. V,VI,VII,VIII.
- 48) ed. Champollion-Figeac, "Hilarii versus et ludi"
- 49) Ms Bibl. nat. fr. 25566; ed. IW
- 52) Juleville, op. cit. Bd. 1, S. 101
- 53) ibid. S. 102
- 54) ibid. S. 102 und 106
- 55) Bibl. nat. fr. 24332; Analyse OR.
- 56) Bibl. nat. fr. 837; ed. AJ
- 57) Bibl. nat. fr. 819 und 820; Cangé 13 und 14; ed. PUR
- 58) Cohen, "La vie littéraire en France au moyen âge" S. 247
- 59) Juleville, op. cit. Bd. I, S. 113
- 60) Cohen, op. cit., S. 252
- 61) Juleville, op. cit., S. 121
- 62) ibid., S. 125
- 63) Ms de Cangé, Bibl. nat. 819/820; Miracle N^o 3
- 64) Juleville, op. cit. Bd. I, S. 133
- 65) Parfait, "Histoire du théâtre français ..." Bd. I, S. 33
- 66) Fonds palatin du Vatican, r^éed. Grace Frank in "Classiques français du moyen âge" Paris 1922. Das Ms wurde erst 1916 von Karl Christ entdeckt.
- 67) Ms der Bibl. Sainte-Geneviève; ed. A. Jubinal, cit. JUB. In diesem Ms finden sich noch eine Reihe anderer Mysterien
- 68) Bei Emile Roy "Les Mystères de la Passion en France" zum erstenmal in extenso wiedergegeben.

- 69) ibid. S. 6
- 70) Bibl. d'Arras, Nr. 625 und 697; ed. MR
- 71) PR, Vorwort, S. XVI
- 72) Cohen, "Le théâtre en France au moyen âge", S. 64
- 73) Passion, Bibl. nat. fr. 815/816; PR. S. 154
- 74) ibid. PR. S. 354
- 75) YK. 350 in fol. goth. vélin. Paris, Véard 1490. Da die Ausgabe nicht erreichbar war, wurde hier der modernisierte Text von Cohen, "Théâtre en France ... " S. 68 wiedergegeben.
- 76) Passion von Jean Michel, Beginn der 2. Journée
- 77) Passion v. Jean Michel. Da die Ausgabe nicht erreichbar war, wurde hier der modernisierte Text von Cohen "La vie littéraire ... " S. 427 wiedergegeben.
- 78) ed. Trepperel et J. Jehanot, s.d. 2v. pet. in 4^o goth. 294 und 115 ff. Verwendet wurde die Ausgabe von J. de Rothschild, cit. JR.
- 79) Bibl. nat. fr. 1528/1529; ed. BG.
- 80) JR; Buch 5, S. 51
- 81) ibid. Buch 1, S. 1
- 82) ibid. Buch 1, S. 10/11

III. Die Verfasser

- 1) Juleville, "Les Mystères", Bd. I, S. 125
- 2) Passion v. Greban; PR. S. 7
- 3) Emile Roy, "Les Mystères de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle", Dijon, Paris 1904
- 4) Cohen, "Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiel ... " übers. von Constantin Bauer, Leipzig, 1907, S. 161
(cit: Cohen/Bauer)
- 5) ibid. S. 613 und 171
- 6) Passion von Mercadé, Bibl. d'Arras Nr. 625 und 697; Epilog!
- 7) "Les Mystères" Bd. II., 1880
- 8) Juleville, op. cit. Bd. I, S. 97
- 9) ibid.
- 10) Bibl. nat. fr. 25566; JW. S. 11
- 11) ibid. JW. S. 12
- 12) Nikolaus-Mirakel aus Fleury-sur-Loire (St.-Benoît), Nikolaus-drama des Hilarius
- 13) JW.S. 10
- 14) Pauvreté Rutebeuf, in Cohen "Vie littéraire ... " S. 227
- 15) "Complainte Rutebeuf", ibid. S. 233
- 16) ibid. S. 234
- 17) "Mariage Rutebeuf", ibid. S. 230. Vgl. auch Harry Lucas;
"Les poésies personnelles de Rutebeuf, Paris 1938
- 18) Bibl. nat. fr. 837; AJ. S. 9
- 19) ibid. S. 4
- 20) Cohen, "Le Théâtre en France ... " S. 37 (modernisierte Text)
- 21) ibid. 237
- 22) ibid. S. 241
- 23) Parfait, "Histoire du théâtre françois ..." Bd.II, S. 223

- 24) ibid. S. 228/229
- 25) ibid. S. 235
- 26) ibid. S. 212/213
- 27) Ms 816 Bibl. nat. fr. fol. 2
- 28) Juleville, op. cit. Bd. 1, S. 320
- 29) Parfait, op. cit. S. 211/212
- 30) vgl. dazu: M. Schwab, "Revue des Études juvives", Okt.-Dez. 1902 und Jan.-März 1903
- 31) Thiry, "Le théâtre français au moyen âge", S. 60
- 32) Passion von Greban; PR. Einleitung S. XVI
- 33) ibid. PR. S. 285
- 34) La Croix du Maine, S. 248 der Bibl. Française
- 35) Passion v. Michel, Paris Vérard, 1490: "Cy commence le mistere de la Passion, ... Lequel mistere fut joué a Angiers moult triumpphantment et sumptueusement en lan mil quatre cens quatre vingtz et six en la fin d'aoust".
- 36) Parfait, op. cit. S. 81
- 37) Bibl. nat. fr. 24334, Prolog zum Mystère de St. Christophe.
- 38) Cohen/Bauer op. cit. S. 172

IV. Organisation und Regie

- 1) Registre des ordonnances du conseil communal de Draguignac.
B.B. 8 fo. 77
- 2) Ms 617 de Chantilly, GC S. 43
- 3) Ms 815 der Bibl. nat; 4. Journée, letzte Verse.
- 4) Juleville, "Les Mystères", Bd. I, S. 348
- 5) ibid. S. 341
- 6) Gasté, "Les Drame liturgiques ... " S. 367
- 7) Arsenal, Ms. 5201, fol. 106
- 8) Clouzot, "L'ancien théâtre en Poitou", S. 35
- 9) Trois Doms; GUC. S. XXI
- 10) Siège d'Orléans, Ms. 1022 des Vatikans, letzte Verse
- 11) Journal d'un bourgeois de Paris; TU, S. 81
- 12) ibid. TU, Bd. II, S. 673
- 13) Archives du département de l'Aube; liasse 116 B
- 14) Archives de la Seine-Inférieure, Reg. capit. 1476
- 15) Juleville, op. cit. S. 349
- 16) ibid. S. 351
- 17) Catalogue Soleinne, Bd. I, S. 105
- 18) Juleville, op. cit. Bd. II, S. 43
- 19) ibid. S. 80
- 20) Ms de la Rochelle, Bruneau 3069
- 21) Archives communales de Montelimar, in Juleville, Bd. II, S. 24
- 22) Veröffentlicht in "Revue des sociétés savantes" 3. série, Bd. IV.
S. 388 und 389, Nov.-Dez. 1864
- 23) Cohen/Bauer, op. cit. S. 157
- 24) Trois Doms; GUC, S. LXXXII
- 25) Juleville, op. cit. Bd. II, S. 152

- 26) C. Porte, Bibl. de l'Ecole des chartes, Série E, Bd. II, S. 76-78
- 27) Thiboust, TH, S. 45
- 28) Leverdier, "Documents relatifs à la Confrérie de la Passion de Rouen", Bd. I, S. XLVII - XLVIII
- 29) ibid. S. XLIV
- 30) Boutiot, "Recherches sur le théâtre à Troyes au XV. siècle" Memoires de la Société ... de l'Aube. Bd. XVIII, S. 430, 1854
- 31) Juleville, op. cit. Bd. II, S. 90
- 32) inventaire des Archives de la ville d'Angers, in "Bibl. de l'Ecole des chartes." Bd. II, S. 69-75
- 33) Mèzères 1534, in Juleville, Bd. I, S. 341
- 34) Livre de Conduite du Regisseur; Abrégiet de Mons, CO.
- 35) Duseval; Histoire d'Amiens, S. 294
- 36) Abrégiet de Mons, 1501, CO S. 473/474
- 37) Archives de la ville d'Angers, in Bibl. de l'Ecole des chartes, Bd. II, S. 69-75
- 38) Juleville, op. cit. Bd. I, S. 382
- 39) ibid. S. 358
- 40) ibid. S. 360
- 41) Alle Zitate und Beschreibungen des Cry stammen aus dessen Veröffentlichung, Paris Pinard 1830
- 42) Abrégiet de Mons, 1501, CO S. 360
- 43) ibid. CO S. 362 f
- 44) Passion v. Greban, Bibl. nat. fr. 815/816, Prolog; PR S. 5
- 45) Contrat de Valenciennes, Bibl. nat. fr. 12536, fol. 293 b
- 46) Clouzot, op. cit. S. 42
- 47) Juleville, op. cit. Bd. I, S. 380
- 48) Contrat de Val. Ms cit. fol. 287
- 49) Abrégiet de Mons, 1501; CO S. 557/558

- 50) *ibid.* CO S. 491
- 51) *ibid.* CO S. 561
- 52) *ibid.* CO S. XLIII
- 53) Bibl. nat. Ms. fr. 24332
- 54) *Abrégiet de Mons*, CO S. 577
- 55) C. Porte, *op. cit.* Bd. II, S. 76-78
- 56) Louandre, *Histoire d'Abbeville*, S. 317
- 57) *Reg. consulaires de Vienne 1506-1511*, S. 72

V. Schauplatz und Bühne

- 1) Regularis Concordia, CH. Bd. II, S. 306/307
- 2) Bibl. de Rouen Nr. 48Y und Nr. 50Y. Ms S. 147 f
- 3) Office des Voyageurs, ibid. Ms S. 117 f
- 4) Ms 178 d'Orléans, COUS, Nr. XIV
- 5) Ms 201, Bibl. d'Orléans, Jeu de Saint Paul
- 6) Da das Ms nicht zugänglich war, wurde der von Cohen modernisierte Text verwendet. Cohen: "La vie littéraire" S. 137/138
- 7) Bibl. nat. fr. 902
- 8) Incarnation et Nativité, ed. in fol. goth. 228 ff. s.l.n.d. L, SSXLV, S. 258, 259, 300
- 9) Bibl. du grand seminaire de Limoges
- 10) Juleville, op. cit. Bd. II, S. 2
- 11) Rep. Adae, Bibl. de Tours Nr. 927, VL, S. 10
- 12) Die Regieanweisung heißt hier am Ende des Stückes: "Modo accipiant eas doemones et praecipitentur in infernum".
- 13) Rep. Adae. Ms cit. VL, S. 27
- 14) Chroniques de Metz, ed Huguenin, S. 201
- 15) Incarnation et Nativité, ed. in fol. goth. 228 ff, Titelblatt, verso
- 16) Lassay, Histoire du Berry. liv. VI, Bd. II, éd. 1566
- 17) Actes de Apôtres, Bibl. nat. fr. 1528/1529, cit. bei BG. Zum engl. Theater vgl. auch: "Edwin Norris, "The ancient Cornish Drame", 2. Bd. Oxford
- 18) E. Roy, "La Comédie sans titre", S. CXLVII
- 19) Cohen/Bauer, op. cit. S. 71
- 20) du Ménil, "Origines latines ... " S. 4/5
- 21) vgl. dazu: Stecher, "Histoire de la littérature néerlandaise en Belgique, Brüssel. o.J. S. 142
- 22) Lefèvre: "Les origines du théâtre à Lille." Lille 1905, S. 15

- 24) Abrégiet de Mons, CO, S. 536
- 25) Bibl. nat. Ms 12538, fol. 2
- 26) Wir wollen uns an dieser Stelle nicht an der von den Gebrüdern Parfait, vom Herzog de la Vallière, von Berriat Saint Prix, Emile Morice, Jubinal, Courdon de Genouillac, Bapst, Cohen und anderen heftig geführten Diskussionen über die Hypothese einer mehrstöckigen Bühne beteiligen. Einzelheiten über die verschiedenen Ansichten der Forscher sind bei Cohen, "Geschichte der Inszenierung ..." S. 78 f. nachzulesen. Cohen dürfte, meiner Meinung nach, die einzig treffende Antwort gefunden haben: es gab sowohl einstöckige, als auch, in selteneren Fällen, mehrstöckige Bühnen, wenn man z.B. die zuweilen unterirdische Hölle und die Plattform des Himmels als eigenes Stockwerk betrachten will. Auf der Miniatur des Ms 12536 Bibl. Nat. der Passion von Valenciennes ist eine "mehrstöckige" Hölle zu sehen.
- 27) Le mistere de la Passion Jesucrist, Bibl. nat. Inv. rés. Y.f.69
- 28) Bibl. nat. fr. 972
- 29) Paris, "Romania", Bd. XXVII, S. 623
- 30) Recueil d'actes notariés relatifs à l'histoire de Paris et de ses environs au XVI^e siècle. Ed. von Coyecque in "Collection de l'histoire de Paris. Neue Serie.
- 31) Le théâtre et les comédiens à Alençon au XVI^e et au XVII^e siècles. Paris, Plon 1892
- 32) Abrégiet de Mons, CO, S. LI
- 33) Leverdier, op. cit. Bd. I, S. LI
- 34) du Ménil, S. 11A
- 35) Parker, Glossary of architecture, S. 71
- 36) Cohen/Bauer, op. cit. S. 23
- 37) Officium Stellae, in Gasté S. 50
- 38) Gasté S. 10
- 39) Coussemaker, "Drames liturgiques" Nr. IV
- 40) Ms d'Orléans, Ms S. 237

- 41) "Histoire de la mise en scène ... ", S. 77
- 42) Pollard, "English Miracleplays, Moralities and interludes, Oxford 1898, S. XXVII
- 43) Trois Doms, GUC, S. 133/134
- 44) Abrégiet de Mons, CO, S. 7
- 45) Cohen/Bauer, S. 132
- 46) Bibl. nat. fr. 1528/1529, Buch 1, fol. 3b
- 47) ibid. Buch 1, fol. 206
- 48) Viel Testament, JR, Buch 1, S. 3
- 49) Juleville, "Les Mystères" Bd. II, S. 155
- 50) z.B. in der Passion v. Jean Michel
- 51) Viel Testament, Buch 1, S. 26
- 52) Abrégiet de Mons, CO, S. 549
- 53) ibid. S. 69
- 54) ibid. S. 453
- 55) L. Devilles, "Analectes montois 1860, Anciens usages, fêtes et solennités"
- 56) Abrégiet de Mons, CO, S. 410
- 57) Rep. Adae, Bibl. de Tours, Ms 927
- 58) E. Roy, "Le Mystère de la Passion", S. 13
- 59) Bibl. Nat. fr. 815/816, PR S. 11
- 60) Viel Testament, JR, Buch 1, S. 44
- 61) H. d'Outreman, "Histoire de la ville et comté de Valenciennes", Douai 1639
- 62) Abrégiet de Mons, CO, S. 560
- 63) Viel Testament, JR, Buch 1, S. 17
- 64) Thiboust, op. cit. S. 22
- 65) Drießen, "Der Ursprung des Harlekin", Berlin 1904, S. 66-86
- 66) Näheres siehe Drießen, op. cit. und Cohen/Bauer, S. 93

- 67) Viel Testament, JR, Buch 1, S. 27
- 68) Resurrection, Bibl. nat. fr. 972, fol. 49b, 2. Sammlung
- 69) Abrégiet de Mons, CO, S. 536
- 70) ibid. S. 533
- 71) ibid. S. 564
- 72) ibid. S. 9
- 73) Viel Testament, JR, Buch 1, S. 228
- 74) ibid. Buch 3, S. 103
- 75) Bibl. nat. fr. 24334, S. 218
- 76) Abrégiet de Mons, CO, S. 2E
- 77) Jehan Trepperel, Paris 1510, Bibl. de Chantilly
- 78) Actes des Apôtres, Bibl. nat. fr. 1528/1529, Buch 1, fol. 126b
- 79) Cohen/Bauer, S. 138
- 80) Resurrection, Bibl. nat. fr. 972, fol. 133
- 81) Bibl. nat. fol. 292 b
- 82) Cohen/Bauer, S. 67/68
- 83) Abrégiet de Mons, CO, S. 183
- 84) ibid. S. 435

VI . Die Spieler

- 1) Haupt und Hoffmann, "Altdeutsche Blätter" I, S. 362
- 2) Oeuvres de Boileau, Juleville "Les Mystères" Bd. I, S. 14
- 3) Regularis Concordia, CH, Bd. II, S. 309
- 4) Representacio Adae, Bibl. de Tours 927, VL, S. 54
- 5) Office des Pasteurs, de Rouen, Bibl. de Rouen Nr. 48y, Ms S. 150
- 6) Cohen, "La vie littéraire ..." S. 138
- 7) VL, S. 55, A2
- 8) Creizenach, "Gesch. des neueren Dramas", S. 340
- 9) Archives historiques de l'Aube, Paris 1841, S. 130
- 10) Histoire de la ville de Lille, Paris 1764, S. 337
- 11) Boutiot, "Recherches sur le théâtre à Troyes", S. 451
- 12) Abrégiet de Mons, CO, S. LXX
- 13) Chronique de Metz, ed Huguenin, S. 201
- 14) Cohen/Bauer, op. cit. S. 175
- 15) Juleville, op. cit. Bd. I, S. 424
- 16) Juleville schreibt: (Bd. I, S. 413) Vers la fin du règne de saint Louis, s'était formée à Paris und corporation de jongleurs et de jongleresses, qui habitaient tous dans une rue, dite d'abord des Ménestriers ... Y eut-il quelque lien, une succession suivie entre la corporation des jongleurs et les acteurs que nous trouvons installés, en 1398 sous le nom de Confrères de la Passion, au bourg de Saint-Maur-des Fossés? Auch Juleville nimmt eine Beziehung zwischen Joculatoren und Passionsbrüdern nur als Hypothese an, Cohen (Cohen/Bauer, S. 179) bestreitet diesen Zusammenhang.
- 17) Chronique de Metz, S. 103
- 18) ibid. S. 134
- 19) Contrat de Valenciennes, Bibl. nat. fr. 12536, fol. 294-295
- 20) ibid.
- 21) cit bei Juleville, Bd. II, S. 5

- 22) In der Ausgabe von Girardot sind die Rollen einzeln angeführt.S.9
- 23) Bibl. nat. fr. 24332, Bericht von Andrieu de la Vigne, der im Ms enthalten ist.
- 24) Trois Doms, GUC, S. 593-597
- 25) Abrégiet de Mons, CO, S. 47
- 26) ibid. S. 48
- 27) ibid. S. 50
- 28) ibid. S. 133
- 29) ibid. S. 10
- 30) ibid. S. 567
- 31) ibid. S. 569
- 32) ibid. S. 569
- 33) ibid. S. 568
- 34) Chambers, "Medieval Stage", Bd. II, S. 309
- 35) Rep. Adae, Bibl. de Tours 927, VL Ordo representationis
- 36) ibid. VL, S. 41
- 37) Herrmann, "Forschungen zur deutschen Theatergeschichte" S. 201
- 38) Ms 617 de Chantilly, GC, S. 4
- 39) Abrégiet de Mons, CO, S. 155
- 40) ibid. S. 217
- 41) ibid. S. 281
- 42) ibid. S. 282
- 43) ibid. S. 284
- 44) Herrmann, op. cit. S. 207/208
- 45) Le Roi Avenir, Bibl. nat. Ms fr. 24334, Bd. II, S. 109
- 46) Cohen/Bauer, op. cit. S. 205
- 47) Poétique de Scaliger, 6. Buch, Kap. II, in Brandl, "Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte ..." S. XXI
- 48) z.B. in Narbonne. Vgl. dazu du Ménil "Origines latines", S. 92

- 49) Bibl. d'Orléans, Ms 178
- 50) Office du Sépulcre du Mont Saint Michel, Ms S. 94
- 51) Office des Voyageurs selon l'usage de Rouen, Bibl. de Rouen
Nr. 48y und Nr. 50y. Ms S. 118
- 52) Office des Mages de Limoges, Ms 1118 Bibl. nat. fr., Ms S. 15
- 53) Ms H 304 de Montpellier, Gasté S. 33
- 54) Bibl. d'Orléans, Ms 178, Ms 115
- 55) Rep. Adae Bibl. de Tours 927, VL, S. 28
- 56) Office de l'apparition à Emmaus, Bibl. d'Orléans, Ms 178, S. 122
- 57) Sepet, "Les proquêtes du Christ", S. 264
- 58) JR, Buch 1, S. 30
- 59) Bibl. nat. Ms 12538, fol. 118
- 60) Bibl. nat. fr. 815/816, PR, S. 12
- 61) Bibl. de l'Arsenal, Ms 664, Analyse von Henry Martin in
"Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre,"Nr. 1,
Paris 1902
- 62) Bapst, Essai sur l'histoire de théâtre, Paris 1889
- 63) Passion v. Jean Michel, Paris Vérard 1490
- 64) Resurrection, Bibl. nat. fr. 972, "Romania" Bd. XXVII, S. 623
- 65) Abrégiet de Mons, CO, S. 279
- 66) Cohen, "Rabelais et le théâtre", Paris 1911, S. 29-39
- 67) Resurrection, Jean Michel zugeschrieben, Bibl. nat. fr. 972,
AV, S. 34
- 68) Passion v. Jean Michel, Yk. 350 in fol. goth. vélin. Paris,
Vérard 1490, fol. 297
- 69) Thiboust, "Relation de l'ordre de la ... monstre" TH, S. 27
- 70) Incarnation et Nativité (Mystère de l') in fol. goth. 228 ff.
L, Bd. 1, S. LII
- 71) Bibl. nat. fr. 12536, fol. 29
- 72) Bibl. nat. fr. 815/816, PR, S. 7

- 73) *ibid.* PR, S. 435
- 74) *Mistere du Viel Testament*, JR, Buch 2, S. 15
- 75) Sedlmayr, "Die Entstehung der Kathedrale", S. 306
- 76) *Passion der Greban's*, Bibl. nat. fr. 815/816, PR, S. 338/339
- 77) *ibid.* S. 435
- 78) Sedlmayr, *op. cit.* S. 32?
- 79) *ibid.* S. 323
- 80) *La Nativité et la Resurrection de N-S J-C.*, Parfait, Bd. I, S.88
- 81) *Passion der Greban's*, Bibl. nat. fr. 815/816, PR 214
- 82) *ibid.* S. 153
- 83) Sedlmayr, "Entstehung der Kathedrale, S. 319
- 84) Der einzige Fall aus dem mittelalterlichen Theater in Frankreich, wo Flügel erwähnt werden, während sich in der bildenden Kunst überall Flügel finden.
- 85) *Viel Testament*, Buch 1, S. 369
- 86) *Actes des Apôtres*, Bibl. nat. fr. 1528/1529, cit. bei Heinze, S.41
- 87) Sedlmayr, *op. cit.* S. 160
- 88) *Rep. Adae*, Bibl. de Tours 927; VL, S. 21
- 89) *Mystère de la Conception, Passion et Resurrection de N-S J-C.* Paris 1507, cit. bei Parfait, S. 59

VII. Die Zuschauer

- 1) Rutebeuf, cit. bei Juleville, Bd. 1, S. 343
- 2) Journal d'un bourgeois, S. 234
- 3) Jubinal, Bd. II, S. 313
- 4) Regularis Concordia; CH. Bd. II, S. 308
- 5) Bibl. nat. fr. 815/816; PR, S. 261 f.
- 6) Chastellain, Oeuvres, Brüssel 1863-66, Bd. III, S. 461
- 7) Chronique de Metz, ed Huguenin, S. 201
- 8) Greban, Notiz im Ms Bibl. nat. 816
- 9) Comptes de l'Hôtel de Ville de Rodez, fol. 67
- 10) Phillippe de Vigneulles, ed Michelant, S. 244/245
- 11) Annales et Chroniques de Guillaume de Doyen. Laval 1859, S. 74
- 12) z.B. in Autur.
- 13) Nach einer handschriftlichen Anmerkung im Katalog der Ms von Chantilly
- 14) Bibl. nat. Mss der Kollektion Picardie 158, fol. 82
- 15) Clouzot, S. 39
- 16) Abrégiet de Mons, CO, S. 9
- 17) L. Paris, "Toiles peintes et tapisseries" Bd. 1, S. LIX
- 18) du Ménil, S. 75, A2
- 19) Reidt, S. 112
- 20) S. Fögel, "Geschichte des Grotesk-Komischen", S. 89
- 21) Trois Doms; GUC, S. LXXX
- 22) Abrégiet de Mons; CO, S. LXX
- 23) L. Paris, op. cit. S. LX
- 24) Trois Doms; GUC, S. LXXXII

Ausblick

- 1) Juleville, Bd. I, S. 441/442
- 2) ibid. S. 442/443
- 3) L'Art de la Tragédie, Paris 1572, S. 13
- 4) Scévole de Sainte-Marthe, Prolog zu "Job", Paris 1579
- 5) Mascurat de Naudé. S. 214/215, in Parfait, op. cit. III, Nota
- 6) Cohen, "La vie littéraire ... ", S. 143/144
- 7) ibid. S. 256
- 8) Actes de Apôtres, Bibl. nat. fr. 1528/1529, fol. 238 b
- 9) Rutebeuf: "Débat du Croisé et du Décroise". Der französische Originaltext lautet:
Sie Dieu est nul part au monde, il est en France, c'est sans doute".

Ü b e r s e t z u n g

Seite 10

- * Einst, Frankreich, pflegte man Dich in allen Ländern des Anstands edle Hüterin zu nennen, denn jeder fand bei Dir Güte und Ehre, Adel und Herzlichkeit, Wissen, Weisheit, Verstand, Höflichkeit und Stolz. Allen Fremden warst Du Vorbild. Jetzt aber muß ich mit Mißfallen sehen, daß Du gar schlecht so manches Unheil trägst, Du allerchristliches, Du stolzes Königreich.

Gott hat die Arme ausgebreitet, Dich ans Herz zu ziehen und ist bereit, Dein sündiges Leben zu vergessen; Erfleh Pardon, und gern kommt Dir zur Hilfe, Maria die mächtige Herrscherin, nach der Du rufst, die Deine Herrin sei! Und auch die Heiligen, deren Leiber in Deiner Erde ruhen, werden Dir Beistand leisten. Oh schlaf in Deiner Sünde nicht länger, Du allerchristlichstes, Du stolzes Königreich!

Seite 11

- * "Wie würdig der Erinnerung ist dies, daß Gott durch eine zarte Jungfrau über Frankreich seine Gnade ausgießen gewillt war, und daran ist nicht zu rütteln".

"Oh welche Zeit der Schmerzen und der Leiden als Jeanne nach Vaucouleurs kam! Ach, wie in Stücke zerrissen war Frankreich und wie fahl der Himmel! Doch ich bezähme meinen Gram".

Seite 25

- * " ... und jedem ist solche Freiheit gegeben und solche Klugheit, Weisheit und Macht von der Natur, daß er sich erretten kann und verdammen; entschuldige sich keiner, daß etwas geschehe ohne seinen Willen. Und keiner mache anderes verantwortlich als seinen Willen. Keiner Glaube, keiner behaupte, er könne mit seinem Herzen, seiner Begabung, seinem Willen nichts erreichen".

Seite 34

- * "Ich sah den Bischof bei einer der üblichen Andachten während der Vesper; er saß nicht, wie gewöhnlich, auf dem Bischofsstuhl sondern Psalmen singend im Chor zwischen den anderen Geistlichen, die an die Hundert zählten".

Seite 35

- * "Fürsten der Hölle, Teufelsmeister, öffnet Eure wohlverschlossenen Pforten! Der König der Glorie begehrt Einlaß! Alle Teufel gleichzeitig:
"Wer ist der König der Glorie?"

Seite 36

- * "Wen sucht Ihr im Grab, Christgläubige?" - "Den gekreuzigten Jesus von Nazareth, o Himmlische!" - "Er ist nicht da, er ist auferstanden, wie er vorhergesagt hat. Geht und verkündet, daß er auferstanden ist vom Grabe!"
- ** "Sagt Ihr Hirten, wen sucht Ihr in der Krippe?" - "Den Erlöser, Christus den Herrn ... "

Seite 40

- * "Nun gehen zwei der Wächter, Lanze und Schwert in der Hand. Einer von ihnen sagt zu Longin, den sie am Weg sitzend gefunden haben ... "

Seite 40-41

- * "Engel: Liebe Frau, die Ihr so weint, sagt mir, wohin wollt Ihr gehn?"

M.-Magdalena: Unselige, Todtraurige, was soll ich tun, da ich doch meinen Herrn verloren hab? So traurig bin ich, daß ich mich töten will. Unselige!

Mein Herz will bersten voller Traurigkeit, Sie haben mich von meinem Herrn getrennt; sie haben meinen Herrn zum Tod geführt. Unselige!

Dein Tod hat große Trauer in mein Herz gepflanzt!"

- ** "Sag uns, Maria, wen sahst Du auf dem Weg?"

Seite 42

- * "Ihr drei Frauen, Euch will ich es sagen: der Leichnam des Gekreuzigten, Jesus von Nazareth, des Gottessohnes ist nicht hier! Er ist verschwunden und auferstanden: Gott lebt und zweifelt nicht daran; denn er wird in jene Regionen aufsteigen! Und seid nicht verwundert. Seht hier die Stelle, wo man ihn begraben hat! Er war sterblich, wahrer Gott zugleich und wahrer Mensch! Und wahrlich, er ist auferstanden!"

Seite 42

- ** "Nun geht gestärkt und kündet mit frohen Sinnen überall, daß Ihr mich gesehen habt. Sucht meine Apostel auf und sagt ihnen, daß sie in Galileia frohe Botschaft von mir empfangen werden. Ich segne Euch und bitte Euch, Petrus, der in tiefem Graben um mich weint, von allen Zweifeln zu befreien. Maria, meine Mutter werd ich trösten".

Seite 43

- * "Bist Du da, mein süßes, teures Herz, geliebter Sohn, mein Jesuskind, mein Freund. So sei willkommen mir, ich bet Dich an und danke Dir!"
- ** "Margot hat sich sehr verliebt in einen anmutigen Herrn".
- *** "Der Heilige Geist sei mit Euch, geliebte Kinder, ich sende Euch aus in Gegenden, wo Ihr Taten vollbringen werdet zum Ruhme und zur Ehre Gottes des allmächtigen Herren!"

Seite 45

- * "In übermäßigem Glanze schimmert der Stern, zeigt an, daß der König der Könige geboren wurde, dessen Kommen Prophetien einst vorausgesagt".
- ** Gehen wir also, bringen wir ihm unsere Geschenke dar: Gold, Weihrauch und Myrrhe.

Seite 46

- * "weinend vor Freude sagt zu Maria:
Gesegnete vor allen Frauen, wollt Ihr es mir wohl gestatten, Euren und Gottes so ersehnten Sohn anzubeten?"
- "Mein Vater, gern und mit Freuden, betet ihn an, wie Ihr wollt".

Seite 47

- * "Und Du, liebe Freundin Elyson, sollst das Kind anbeten, zusammen mit deiner Gefährtin Mahai, die ein Lämmchen mitnehmen wird. Und Troffeit, mein Bruder rät Euch, ein Lämpchen mitzunehmen.
- Aber gern, viellieber Freund!
Daß Gott Dir langes Leben schenke. Schau hier die Nüsse

und Pflaumen in unserem Korb; sie sind von gestern noch übriggeblieben".

** "Oh Heiland dieser Welt, sei uns willkommen! Oh Herr, wie groß ist Deine Demut, daß es Dir gefallen hat, in diese erbärmliche Welt zu kommen, - als Herrscher in einen armen Stall! Du, der unendlich ist in seiner Göttlichkeit, hast Menschengestalt angenommen und bist Geschöpf geworden. Du, der unsterblich ist, hast Dich zum Sterblichen herabgeniedrigt. Oh Jesus, Gottessohn, sei sehr willkommen mir!"

Seite 48

* "Ich grüße Dich, Du König sternenreichen Himmels, Du Frucht des Heils, des Reichtums größter Du, denn außer Dir ist größ'rer Schatz nicht zu erwerben. Ganz ohne äuß'ren Glanz bist Du nun nackt und bloß, ein armes Kind, doch ist viel Licht um Dich, daß keiner Dich vergeblich suchen muß. Bist Du vom Himmel doch herabgestiegen, vom höchsten Himmel in die arme Welt. Und Richter bist Du, Herrscher aller, die da sind, und noch nicht sind und aller Reichtum ist in Dir, mein Retter Du, nicht Zeit kann ihn Dir nehmen. Ich bring Dir Weihrauch dar und Gold und Myrrhe, zum Zeichen, daß Du König bist, und Gott und Mensch".

** (kniert vor Notre-Dame nieder und sagt:)
Herr, in Menschengestalt verborgen,
König der Könige, göttlichen Wesens
Ohne Makel von der Mutter vaterlos geboren,
aber vom Vater ohne Mutter ausgesandt.
In die Zeit geboren von der Mutter
und vom Vater in die Ewigkeit,
König der Könige, Dir sag ich Dank.
Mein Herz ist Dein, mein Mund soll es Dir sagen
und alle Ehre Dir. Zum Zeichen soll
der größte Schatz von meinem Schatze Dir gehören:
Ich bring Dir Gold, denn Gold gebührt dem König ... "

Seite 49

- * "Höret Ihr Jungfrauen, also sag ich Euch;
Haltet Euch bereit zu dem, was ich Euch befehle!
Erwartet einen Gatten, Jesus, der Erlöser genannt.
Schlaft nur nicht!

Jener Gatte, den Ihr hier erwartet
kam Eurer Sünden wegen auf die Erde;
Eine Jungfrau in Bethlehem hat ihn geboren;
Im Jordan wurde er getauft und rein.
Schlaft nur nicht!"

Seite 50

- * Gefährten wir der gleichen Reise
und Schwestern gleicher Abkunft wir,
auch wenn uns Schreckliches geschah;
Könnt Ihr den Himmel uns zurückerwerben!
Unselige! Nachlässige! Wir haben zu lang geschlafen!

Teilt mit uns das Licht Eurer Lampen,
Habt Erbarmen mit uns, die wir töricht gewesen,
damit wir nicht zurückgestoßen sind von der Pforte,
wenn der Gatte Euch, Schwestern, zu sich beruft.
Unselige! Nachlässige! Wir haben zu lang geschlafen!

- ** "Amen, Amen!
Doch ich kenn' Euch nicht;
Euer Licht ist ausgegangen.
Ihr habt mich verloren.
Fern der Schwelle meines Hauses
müßt Ihr wohnen!"

- *** "Fort von hier, Ihr Trägen, fort Ihr Bösen!
Für immer fort, für immer in Verdammnis;
und in die Hölle werdet Ihr geschleppt!"

Seite 52

- * "Du bist solch liebliches und zartes Ding
und frischer bist Du als die Rosenknospe,
Bist klarer als Kristall und leuchtender als Schnee
der über'm Eis im Tale sich versprüht".

- ** Deinem schönen Leib, Deinem Antlitz auch
würde solch Abenteuer herrlich passen.
Herrin der Welt zu sein, des Herrschers der Erde;

Und denk nur, wie prachtvoll es wäre,
Herrin von allem zu sein!

Ich bin Gott ähnlich, dem allmächtigen Gott;
alles was war, und alles was wird,
weiß ich genau und alles wird mein!

Du zögerst nur aus Feigheit!

*** Weiche von hier, Du bist Satan,
Oh, Du gibst bösen Rat!

**** "Weh, Sünder mir, was hab ich nur getan!"

Seite 53

* "Und dennoch, Hoffnung ist in Gott
er wird uns diese Schuld verzeihn,
Gott wird Erbarmen haben, uns vergeben,
mit seiner Macht uns aus der Hölle führn".

** "Abel, Du mußt sterben!"

Und ich, warum?

Ich will an Dir mich rächen ...

In Gott ist meine Zuversicht.

Er kann vom Tod Dich nicht bewahren!

Er soll nach seinem Willen tun!

Willst wissen, warum ich Dich töte?

So sag es mir.

Ich sag es Dir.

Zu sehr hat Gott Dich vorgezogen,

um Deineswillen hat er alles mir verweigert,

um Deineswillen hat er meine Opfergabe abgelehnt ...

Wenn Du mich tötest, wird's Dir schlecht ergehn,

in Dir wird Gott meinen Tod rächen".

Seite 55

* "Wenn ich gewinnen soll, dann lach!
und weine, soll ich heut verlieren.
Senechal, was haltet Ihr davon?
Terevagan hat geweint u n d gelacht!

** "Wehe, heiliges Grab! Herr hilf dem gerechten Tun!
Türken und Heiden kommen uns zu schlagen!
Siehst Du die Waffen glänzen! Erleuchte uns unser Herz!

Seite 56

* "Freunde, liebe, ein Engel Gottes bin ich;
ER hat mich ausgesandt Euch Mut zu geben.
Seid beruhigt, in jenen Himmeln dort
hat Euch der Herr die Sitze schon bereitet".

Seite 60

* Weh, weh, König des Himmels,
hab ich Deiner nicht immer getreulich gedacht?
Hab ich nicht alles Dir schon gegeben,
hab ich nicht alles den Armen geschenkt?
Nun, da mir nichts mehr gehört, nur ein Sack,
hat der Bischof gesagt: "Schau daß Du fortkommst",
und mir in die Rippen gestoßen,
und mich blutig geschlagen und allein gelassen ... "

** "Hat er mir nicht alles auf einmal geraubt,
meinen Besitz und mein Amt,
wie keiner es sich furchtbarer ausdenken kann.
Ich werd es tun!
Gott hat mich geschlagen, jetzt schlag ich ihn!
Nicht einen Tag mehr will ich länger dienen,
Ich werd' ihn ärgern.
So reich, wie ich jetzt arm bin, will ich sein.
Mag er mich hassen, nun, so haß ich ihn.
Und schrei sein Unrecht aus.
Er soll ruhig seine Kriege führen,
mit allem, was sein ist, Erd und Himmel.
Ich, ich bin quitt mit ihm, wenn
Salatin mir alles das gewährt,
was er versprochen hat".

Seite 61

* "Theophil, mein teurer Freund,
da Du in meine Hand Dich nun gegeben,
will ich Dir sagen, was Du tust.
Nie wirst Du einen Armen lieben,
und wenn sich plötzlich einer an Dich wendet,
dann hör nicht zu, geh Deines Wegs.
Wenn einer sich vor Dir erniedrigt,
sei Stolz und heuchlerisch
und wenn ein Armer an der Türe klagt,
wirf ihn hinaus, gib ihm nur ja kein Geld.

Laß jede gute Tat, die böse aber tue!

Seite 61-62

* Liebliche Königin
Jungfrau der Gnade
Herrin voller Erbarmen
von der all Liebe kommt.
Wer Dich zur Hilfe ruft
ist aller Schmerzen bar,
wer Dir sein Herz vertraut,
mildreiche Königin,
ist neuer Freude voll,
Lebenspendende Quelle,
erfrischend und heilend,
bitt für mich bei Deinem Sohn.

Seite 66

* "Mit diesen Händen hab ich Dich gehegt,
mit diesen Brüsten hab ich Dich genährt,
Obgleich ich lebte, starb ich doch mit Dir
als Du am Kreuze hingst. - Hör mich
mein Jesuskind, mein Sohn!"

** "Will er etwas gegen ihren Willen tun,
kriegt er gleich Schläge".

Seite 71

* "Mich dürstet! Es ist vollbracht!
Zum Sterben geh ich, bin ich doch ein Mensch,
Vater, in Deine Hände empfehle ich meinen Geist,
Hely, Hely, lamazabathany!
Es ist vollbracht: Mein Gott, mein Gott,
warum hast Du mich verlassen?"

Seite 72-73

* "Jesus, mein Jesus Du, mein Kind,
meine Liebe Du, der Güter Überfluß
und weiter nichts.
Du, Deiner Mutter Freude,
als Du noch lebstest, mein Gut, vollendetes Licht
der Freuden letzte und erste!
Weh, welcher Schmerz,
welche Trauer
hat mein Herz bis zum Rande erfüllt!

.....

Wehe, süße Erinnerung
wie hielt ich dich einst
in Freude
und Glück
in zartester Jugend
voll Liebe am Herz.
Sah Deine freundliche Art,
Deine Demut,
Deine Einfalt,
Deine Schönheit ging mir ins Herz;
und tausendmal hab ich Dich geküßt
und im Scherzen mein Herze beruhigt,
Hab Dich behütet
und bewahrt
Gott weiß, wie gut
und besser noch als jede Mutter tut;
Weh mir, des Himmels König Du,
noch sind die Küsse nicht verweht,
da sehen meine Augen Dich schon tot.
Welch schauerlicher Tod, welch schrecklich-schmerzlicher!
Und der köstliche, der heilige Leib,
der reine,
makellose
zerrissen an allen Enden!"

Seite 73-74

* "Und woher kommt das Volk in solchen Scharen?
Wir kommen
von den Predigten des großen Propheten Jesus.
Man macht so sehr viel Aufhebens von ihm.
Doch sagt die Wahrheit mir:
Ist er denn wirklich so ein beachtlicher Mann?
Was kann er vollbringen?
Alle Wunder,
Verrückte und Besessene heilen,
die Tauben hörend machen und die Stummen reden
die Blinden sehen und die Lahmen gehen ...
Von heit'ren Dingen redet er wohl nicht
in seinen Predigten?
Wie man es nimmt!
Was heißt das?
Ein jeder ist entzückt von seinen Reden.

Wie ist er anzusehen? Ist er schön?
Er ist groß und aufrecht,
weise, bedächtig, ausdauernd und zurückhaltend.
Wohlgestalt?
Er ist wunderschön!
Wie ist sein Antlitz?
Lang und rund!
Wie alt ist er?
32 Jahre!
Bart und Haare?
Lang und wellig!
Und welche Haut?
Ein wenig gebräunt!
Die Farbe?
Rötlich und braun.
Die Augen?
Klar wie der Mond!"

Seite 75

* "Sirus mein Vater entstammt einem alten Adelsgeschlecht
ebenso meine Mutter Eucharie.
In der Blüte meiner Jugend sind sie von mir gegangen,
ich bin die rechtmäßige Erbin ...
und habe mein Schloß in Magdelon,
daher mein Name: Magdalena,
und häufig gehen wir dorthin
und wir ergötzen uns an aller Erdenlust".

Seite 75-76

* "So sterbt doch, wenn es wirklich so soll sein
den leichten Tod, den kurzen, schmerzlosen!
Ich werde eines bittren Todes sterben.
Nicht eines häßlichen und schändlichen!
Doch eines furchtbar würdelosen Todes!
Weit fort von hier, wenn's Euch gestattet ist.
Inmitten meiner Freunde sterbe ich!
So sterbt des Nachts, ich fleh Euch darum an.
In voller Mittagsstunde geh ich hin.
So sterbt als Ritter!
Nein, zwischen zwei Dieben!
Wenn es doch unter der Erde sein könnt', ohne Schreie.
Am Kreuze aufgehangen sterbe ich.

Ihr werdet hoffentlich bekleidet sein?
Man wird mich nackt auf's Holz des Kreuzes schlagen.
Wartet damit, bis Ihr alt seid!
In voller Jugend geh ich in den Tod!
Wie Eure Liebe brennt ... "

Seite 77

- * Und bis zu solchem Opfer reicht die göttliche Liebe
des Weltenschöpfers, daß Jesus geopfert wird".

Seite 78

- * "um unsere Herrlichkeit zu zeigen
und die himmlischen Heerscharen zu schmücken
wollen wir heute durch göttliches Wort
göttliche Dinge vollbringen.
Wir, die wir ohn Ende die Himmel regieren
in herrlicher Macht und ewiger Größe,
wollen köstliche Dinge erschaffen
in denen unsere Glorie erstrahlt".
- ** "Wie der große Herrschergott
bin ich vor allen angenehm und schön,
wohlgestalt, vollkommen und allmächtig.
wie ich sehe.
Denn ich weiß wohl, daß ich vor allen andern
kann herrlich sein.
Ich bin mächtig,
mächtig genug
Um alles was ist,
alles was herrscht,
zu beherrschen.
Ohne jeglichen Zweifel.
Über die lächerlichen Himmel will ich mich erheben".

Seite 82

- * "Verehrung, Macht und Ruhm
sei Dir, mein Schöpfer, Gott!"

Seite 84

- * "Das ist die Rache des Herrn Jesus Christus,
verfaßt und aufgeschrieben
von einem wohlbekannten Geistlichen
mit Namen Eustache Mercadé.
Doktor der Jurisprudenz

gelehrt und sehr gebildet;
Baccelaureus der Theologie
und Offizial in Corbeil,
seinerzeit. Bittet bei Gott für seine Seele!"

Seite 85

* "Ich habe meine Pilgerfahrt gemacht
Gott ließ nicht zu, daß ich,
wie ich's gewollt, die andre unternähme".

Seite 86

* "Und Gott, der alles Leid vernichtet,
er hab Erbarmen, wenn er richtet;
zwei Höllen, die ertrug ich nicht".

** "Denn Gott empfängt sehr liebend alle
die zu ihm wollen;
und wer mit reinem Herzen ihm gedient
geht nicht verloren.
Die Krone, die Ihr jetzt ihm geschenkt; -
Er wird Euch damit krönen!"

*** "Bin ich auch jung, Seigneur, seht mich nicht
spöttisch an,
oft schlug ein großes Herz in einem kleinen Mann".

Seite 87

* "Arm bin ich, schon von Jugend an,
aus armem und geringem Haus ... "

** "Zu Jobs Gefährten hat mich Gott gemacht,
hat mich mit einem Schlag um das gebracht
was ich besaß ... "

*** "Der Wind, glaub ich, hat sie davongetragen;
Die Lieb ist tot;
Ich muß den Wind nach meinen Freunden fragen,
der blies vor meiner Tür.
Er blies sie fort".

**** "Ich glaub, daß Gott der Überreiche
mich liebt von fern ... "

Seite 88

- * "Unseliger, oh weh, was soll nun aus mir werden?
Du hältst mich noch und trägst mich, gute Erden?
Mich, der ich Gott geleugnet und den anerkenne
von dem all Übel kommt, ihn Herrn und Meister nenne?"
- ** "Denn wenn zu Staub der Leib verbrennt
ist's Zeit, daß er vor Gott bekennt
was er getan bis in den Tod".
- *** "Man möchte meinen, ich sei Priester
denn sie bekreuzigen sich vor mir mehr
als wenn ich das Evangelium verkündete;
Von meinen Wundertaten spricht man
in der Stadt".

Seite 90

- * "Es stimmt, daß der noble König René
den Gott behüten möge
befahl, das Stück zu schreiben,
um die Geschichte des Königs Advenir
als Mysterienspiel in späteren Zeiten aufzuführen.
Um dieses Werk zustandezubringen,
berief er seinen Kammerdiener, genannt Le Prieur,
(obwohl andere es sicher besser gekonnt hätten)
und größere Erfahrung besaßen.
Wie es aber ein Seigneur darf,
machte er aus seinem Diener einen Dichter,
und befahl ihm, anzufangen. Dieser
bittet den Schöpfer, ihn vor Fehlern und
Unrecht zu bewahren".

Seite 91

- * "Nun wag ich wohl, es Dir zu sagen
daß Du kein schönres Spiel wirst finden können
als dies, das sich zu schreiben unterfangen
in schönen Versen, wie Du siehst,
Simon Greban, ein wohlbekannter Dichter
zu seiner Zeit schon! Arnoul Greban, der Bruder
war auch geschickt, wie er, in solcher Kunst
und wußte neu gar vieles zu erfinden".

Seite 93

- * "Entsetzlicher, was willst Du, daß ich tue?
In welchem Hafen willst ans Land Du gehn?
Weiß ich es denn? Ich hab kein Aug im Kopfe,
das wagt, den Himmel anzusehn.
Willst Du nach meinem Namen fragen
ich bin bereit, ihn Dir zu sagen.
Wo kommst Du her?
Aus Höllentiefen
Und sie Dich riefen ?
Verzweiflung, riefen sie".

Seite 97

- * "Jesus, der für alle den Tod erlitten
sein Blut vergossen hat am Kreuz
entbietet Euch seinen Frieden, gute Leute.
Mit dem Zeichen des Kreuzes
bezeichnet Euch ... "
- ** "Das End ist besser sicherlich
wenn wir dem Vater Dank erweisen
und singen: Gott, wir loben Dich".

Seite 98

- * "Hört die Passion des Herrn!
Ihn will ich bitten,
daß er allen, die hier versammelt sind
und meinen Worten lauschen
ihre Sündenschuld vergebe ... "

Seite 98-99

- * "Prozessionen haltet und neiget das Haupt,
Lobet Marie und den Herrn Jesus Christ;
die Engländer haben Euch nichts geraubt,
die Stadt nicht, noch was sonst Euer ist".

Seite 111

- * "Öffnet die Augen und seht,
fromme Leute, die Ihr gekommen
von Eurem Heile zu hörn.
Und schweigt; es ist für Euch selbst.
Eine herrliche Stille sei!"

Seite 112

- * "Der Geist ist mehr zufrieden wenn er sieht
als wenn er hört;
Und es bewahrt sich besser jedes Bild
als das gesprochene Wort".

Seite 117

- * "Es sei nämlich auf einer Seite des Altars,
die leer war, eine Art Grab errichtet und rundherum
mit einem Schleier verhängt".

Seite 119

- * "Auf diese Weite berichten wir
die Hl. Auferstehung.
Zunächst jedoch erklären wir
all die Orte und Dekors:
Da ist zunächst das Kruzifix,
daneben dann das Grab;
auch ein Gefängnis brauchen wir
um die Gefangenen einzusperren
Hier drüben dann die Hölle sei;
Bei den Mansionen auf der anderen Seite
seht Ihr den Himmel ... "

Seite 124

- * "Was jeder Ort bedeutet, könnt Ihr sehen
am Schild darunter, wo die Namen stehen".
- ** "Da ist zunächst auf der rechten Seite das Paradies
Gott, seine Engel und seine wahren Freunde;
Gegenüber der schreckliche Ort, die Hölle dann,
und der abscheuliche, ekelhafte Luzifer
begleitet von Verdammten und Teufeln,
voll von Qualen und den Schreien der Elenden.
Dort ist Diokletion
und nahe dabei Maximilian;
Römische Kaiser und Fürsten sind dies,
Grausame Verräter und unmenschliche Tyrannen.
Jeder hat seine Familie um sich,
seine Leute und seine Berater.
Die Senatoren von Rom, falsches, verlogenes Pack
kann man deutlich erkennen im Kapitol;
Hier ist der stolze und verräterische Dacian,

gemeiner Vernichter der Christen,
mit ihm seine Getreuen und seine Familie".

Seite 139

- * "Darauf wendet sich Abel nach Osten und kniet nieder und er hat einen Korb an seinem Rücken befestigt, den Kain durchsticht, als würde er Abel ermorden. Abel stürzt, gleichsam tot, nieder."

Seite 148

- * Nicht nur Adam selbst, sondern alle Spieler werden gehalten, richtig zu sprechen und dazu die richtigen Gebärden zu machen. Sie sollen im Rythmus sprechen, weder Silben hinzufügen noch weglassen, sondern alles deutlich sagen, und das, was sie sagen, auch ernsthaft vorbringen.

Seite 152

- * "Dann ißt Adam einen Teil des Apfels; sobald er ihn gegessen hat, erkennt er augenblicks seine Sünde und stürzt zu Boden. Ohne von den Zuschauern gesehen zu werden, tauscht er seine festlichen Gewänder gegen geringe ein, die aus Feigenblättern gemacht sind und zeigt große Betrübniß ... "

Seite 155

- * "Nimm das Gewand eines meiner Narren, das recht schäbig ist".
- ** "Wer ist es, dessen Gewand mit roter Farbe gefärbt ist?"

Seite 155-156

- * "Ich glaube, es gibt auf der Welt nicht eine die größ're Reize hat als ich.
Bin ich Dir so verführerisch genug?
O sehr! Als wäret Ihr aus einem Bild gestiegen!
Und die Frisur?
Ist wundervoll!
Das Ohrgehänge?
Hochmodern!"

Seite 158

- * "Ehre, Macht und Ruhm,
Sei Dir, mein Schöpfer, Gott,

Nur Dir allein, als unserm Herrn
gebühren Lob und Preis".

** "Mein Sohn, sei mir willkommen;
mit allen Ehren sei empfangen!"

Seite 161

* "Höchste Ehr und Ruhm, sei dem guten Herrn,
der in solchem Glanz hier vor uns erscheint".

Seite 162

* "Noch schöner ist sie als Lukretia
wie Sarah fromm und gottergeben,
Und einer Judith ähnlich ist ihr Mut,
Doch Esther gleicht die holde Unterwerfung,
und ganz wie Rachel ist sie keusch und rein".

** "Um diesem schmerzlichen Tod zu entgehen,
der statt einem zwei Herzen durchbohrt,
bin ich der Meinung, daß es besser sei
die Welt würde erlöst ohne Euren Tod und Eure Leiden.
Doch wenn Ihr wirklich sterben müßt,
so laßt es ohne Schmerzen sein,
und sollt' es doch in Schmerzen sein;
so laßt mich, bitt ich, vor Euch sterben;
soll ich Euch wirklich sterben senen,
gebt, daß ich fühllos bin, gleichwie ein Stein".

*** "Ich bleib zurück, alleine wie ein Stumpf,
und ohne Trost,
... Oh weh! Was wird nun aus Marie?"

Seite 164

* "Du bist solch liebliches und zartes Ding
und frischer bist Du als die Rosenknospe
Bist klarer als Kristall und leuchtender als Schnee;
Ein großes Unrecht tat der Schöpfer hier,
Du bist zu zart und er, er ist zu hart".

** "Schauerliche und gehörnte
Schreckensteufel aus der Hölle,
feist und gemein, mit Basilisknblick
Verdammte Hunde ...
Teufelsschlangen, tyrannische Rebellen ... "

Seite 169

- * "Ein armes, altes Weib bin ich,
ich kenne nichts, kann keine Buchstaben lesen,
Zum Kloster geh ich, zu dem meine Gemeinde gehört.
Ein Paradies ist dort gemalt mit Harfen und Flöten
und eine Hölle, wo Verdammte gebraten werden.
Das eine macht mir Angst; das andere gibt mir Freude und Glück".

Seite 170

- * "Liebe Leute, nun hört und seht,
was hier Schönes vor sich geht,
das der Böse garnicht liebt ...
....
So sagen wir, - und wenden uns an IHN -
kniend ein Ave Maria".

Seite 170-171

- * "Denkt daran, daß Ihr viel von diesem Spiel lernen könnt.
Und daß es auf der Welt keine lehrreichere und fruchtbringendere Geschichte gibt, auch keine, die dem Herzen mehr vom Guten erzählt, das es zu erreichen trachten soll. Wer gut zuhört und es richtig versteht, wird nichts Böses mehr tun wollen sondern alles irdische Treiben verurteilen, schlecht und trügerisch finden. Aber keine Abneigung ist so stark, daß man das Böse, wenn es sich unvermutet einschleicht, liebe, um des Glückes willen, das einen erwartet. Wenn man aber daran denkt, daß der Gottessohn so viel gelitten und erduldet hat, muß man entdecken, daß das, was man selbst zu ertragen hat, nichts ist im Vergleich zu der Last, die Jesus um der Menschen willen auf sich genommen hat. Wenn Ihr nun Euer Herz in diesem Spiegel beseht, wieder und wieder Euren Schmerz im Schmerz des Herren spiegelt, wird es sanft zurückstrahlen. Und damit Ihr Euer Herz in diesem Spiegel spiegeln könnt, führen wir ihn Euch vor Augen, deutlich, damit Ihr ihn auch erkennt. Spiegelt Euch, Ihr tut gut daran; Jeder wird sich darin erkennen. Wer sich gut zu spiegeln weiß, wird sich gut erkennen".

Seite 172-173

- * "Hundert Spieler, in Samt und Seide gekleidet hab ich gesehen. Es waren die Bewohner der Hölle. Da gab es den grossen Luzifer und etwas, mit dem man fliegen konnte. Man hatte das Ding plötzlich irgendwo aufgetrieben und nun bildete es

den Höhepunkt des Spieles. Verschiedene Spieler flogen damit von einem Ende zum anderen. Dann gab es irgendein Ungeheuer von scheußlichem Aussehen, von riesiger Größe und Dicke. Jean Hennier hatte es konstruiert und ritt nun jeden Tag darauf zu Luzifer und seinem Gefolge um ihm zu huldigen. Aus sieben Stellen spuckte es Feuer, durch Nase und Augen, die ganz besonders abscheulich waren; seine Bewegungen jedoch wirkten großartig".

Seite 179

- * "Denn die alten Dichter und die, deren Denken noch nicht von heidnischen Verirrungen befallen ist, haben bis heute das Theater mit der Misere Thebens und dem Unglück Troyas genährt. Wir aber, die wir besser um die Glorie des wahren Gottes wissen, wollen die Geschichte durch die Fabel ersetzen, um den christlichen Beschauer zufriedenzustellen mit einem christlichem Spiel und nicht mit einem verlogenen."

L i t e r a t u r v e r z e i c h n i s

Handschri t t e r.

Liturgische Dramen

ADORATION DES MAGES

Ms de Saint-Benoît-sur-Loire

Bibl. d'Orléans, Nr. 178

COMPLATINE DES TROIS MARIES

Ms de Cividale

DANIEL, von Hilarius

Ms de Beauvais in Padua

MASSACRE DES INNOCENTS

Ms de S.-Benoît,

Bibl. d'Orléans, Nr. 178

NATIVITE DU CHRIST

Ms von München, XIII. Jh.

NUIT DE PAQUES

Bibl. nat. lat. 1240

OFFICE DE L'ETOILE

selon l'usage de Rouen

Bibl. de Rouen Nr. 48y und Nr. 50y

OFFICE DU SEPULCRE

Ms de Cividale

OFFICE DU SEPULCRE

selon l'usage de Rouen ibid.

OFFICE DU SEPLUCRE

Ms 79 von Einsiedelr

OFFICE DES PASTEURS

selon l'usage de Rouen

Bibl. de Rouen, Nr. 48y und Nr. 50y

OFFICE DES PASTEURS

Bibl. nat. lat. Ms 904

OFFICE DES VOYAGEURS

selon l'usage de Rouen

Bibl. de Rouen, Nr. 48y und Nr. 50y

ORDO STELLAE

aus d. Evangeliaire von Bilsen

QUATRE MIRACLES DE S'NICOLAS

Ms de S.-Benoît-sur-Loire

Bibl. d'Orléans, Nr. 178

RESURRECTION DE LAZARE

ibid.

REGULARIS CONDORDIA

versch. Mss; Gotton Ms Faustina B. II

und Bodeleian Ms Junius

RESURRECTION

Ms de Cividale

SAINT NICOLAS, von Hilarius

SAINTES FEMMES AU TOMBEAU

Ms 178, Bibl. d'Orléans

TROIS MARIES

Bibl. de Saint Quentin, Nr. 75

TROIS ROIS

Bibl. nat. lat. 904

VERSCHIEDENE WEIHNACHTSSPIELE

des Ms 1118 Bibl. nat. lat.

aus Saint-Martial-de-Limoges

Halbliturgische Dramen

REPRESENTATIO ADAE

Bibl. de Tours 927

Ms in-8 carré, provenant des

Bénédictins de Marmoutiers.

RESURREKTION (fragment)

Bibl. nat. fr. 902

Das Ms trägt den Titel "Bibel"

und enthält 11 verschiedene Spiele.

SAINT NICOLAS, von Jean Bodel

Bibl. nat. fr. 837

(ancien: fr. 25 566)

THEOPHILE, von Rutebeuf
Bibl. nat. fr. 837
fol. 298 verso, "Ci commence
le miracle de Theophile ... "

Mirakel und Mysterien

ABREGIET DE MONS
le Livre de Conduite du Regisseur
et le Compte des Dépenses pour le
Mystère de la Passion (1501)
Archives de Mons

ACTES DES APOSTRES, von Gebr. Greban
Bibl. nat. fr. 1528/1529
2 tomes pet. in-fol. 133 et 200 ff
1^e et 5^e journée.

DESTRUCTION DE TROIE, v. Jacques Millet
Bibl. nat. fr. 1415
"1^o L'Istoire de Troye la grant faicte ... "

DOUZE MYSTERES DE N-D DE LIESSE, von Jean Louvet
Bibl. nat. nouv. Acquis. 481
Petit in-folio, 262 feuillets
Aus der Koll. des Baron Pichon

MYSTERE DU VIEL TESTAMENT
ed. Treppere1 et J. Jehanot s.d.
2v. pet. in 4^o goth. 294 et 115 ff
(um 1520) kein Ms vorhanden.

MYSTERES ET MORALITES
des Ms 617 de Chantilly.
In-fol. 5 Spiele.

NATIVITE, PASSION, RESSURECTION
en vingt-cinq journées
Bibl. nat. fr. 12536
petit in-fol., 297 feuillets
"Première journée de la Passion de
J-C, joué à Valenciennes l'an 1547 ... "

NATIVITE, PASSION, RESURREKTION

Ms Y.f. 10 fol. Bibl. Sainte-Geneviève

9 Mysterien

PASSION DU PALATINUS

fonds palatin du Vatican

PASSION, von Arnoul Greban

Bibl. nat. fr. 815/816

in-fol., 236 feuillets

"Le commencement et la creacion du monde ... "

PASSION BOURGUIGNONNE

PASSION DE VALENCIENNES

Bibl. de Valenciennes 421

PASSION, von Eustache Mercadé

(Passion d'Arras)

Bibl. d'Arras Nr. 625 und 697

in-fol. parvo sur papier, 484 feuillets

PASSION, (Text von Troyes)

Bibl. de la ville de Troyes, Nr. 2282

Trois vol. in-fol.

QUARANTE MIRACLES DE NOSTRE-DAME

(des Ms de Cangé) Bibl. nat. 819/820

Cangé 13 und 14.

ROI (LE) AVENIR, v. Jehan du Prier

Bibl. nat. fr. 1042 und 24334

RESURRECTION, irrtüml. Jean Michel zugeschrieben

Bibl. nat. fr. 972

"S'ensuivent le sermon et la divison ... "

SAINT CRESPIN ET SAINT CRESPIN

Bibl. nat. nouv. Acquis. 2100

"Cy commence la ystoire de ... "

SAINT CHRISTOPHE, v. Chevalet

Bibl. Nat. fr. 24334, Grenoble 1527

SAINT DIDIER, v. Guillaume Flameng

Ms der Bibl. v. Chaumont

SAINT LOUIS, v. Pierre Gringoire
Bibl. nat. fr. 17511

SAINT MARTIN, v. Andrieu de la Vigne
Bibl. nat. fr. 24332

SAINT VINCENT
Bibl. nat. fr. 12538
(suppl. fr. 264)

SIEGNE (LE) D'ORLEANS
Ms 1022 a.d. Besitz der Königin
v. Schweden im Vatikan

TROIS DOMS

VENGEANCE ET DESTRUCTION DE JERUSALEM
ed. Jehan Trepperel, Paris 1510
Bibl. de Chantilly

E d i t i o n e r

COHEN, Gustave
Le livre de conduite du régisseur
et le compte des dépenses pour le
Mystère de la Passion joué à Mons
en 1501, Paris 1925 (cit. CO)

COHEN, Gustave
Mystères et Moralités du Ms 617 de
Chantilly, Paris 1920, (cit. GC)

COHEN UND JOUNG
Ordo Stellae von Bilsen in "Romania"
1915/17, Bd. XLIV, S. 357-372

COUSSEMAKER, F. (de)
Drames liturgiques au moyen-âge
Paris, Didron 1861 (cit. Cous)

DESALLES, L. u. CHABAILLE, P.
Saint Crespin et Saint Cresprien
Paris 1836

FRANK, G.
La Passion du Palatinus, in "Classiques fran-
cais du moyen-âge", Paris 1922

GAUTIER, L.

Origines du théâtre moderne, in "Monde"

16.-17. August 1872

GIRARDOT (Baron de)

Les Actes des Apôtres, Paris 1854

(cit:BG)

GUESSARD, F. u. CERTAIN E. (de)

Le Mystère du siège d'Orléans in

"Collection de documents historiques" Paris 1862

HILARIUS

Saint Nicolas, ed. Champollion

Figeac: "Hilarii versus et ludi".

JEANROY u. TEULIE

Mystères provençaux du XV^e siècle,

avec introd. et glossaire, Toulouse 1893

JUBINAL, Achille

Mystères inédits du XV^e siècle

2 Bd. Paris 1837 (cit. JUB)

JUBINAL, Achille

Le Miracle de Théophile, de Rutebeuf,

Paris 1838 (cit: AJ¹)

LUZARCHE, V.

Adam, Drame anglo-normand du XII^e

siècle, Tours 1854, (cit: VL)

MERIL (du¹)

Les Origines latines du Théâtre

moderne, Paris 1849 (cit: M)

MICHEL, Fr.

Saint Louis de P. Gringoire, ed. für

den Roxburger Club, Westminster 1871

MOMMERQUE u. MICHEL, F.

Théâtre français au moyen âge. o.J.

(cit: MM)

PARIS, G. u. ROBERT, U.

Quarante Miracles de Nostre-Dame

in "Société des anciens textes

français, 7 Bd. 1876-83 (cit: PUR)

PARIS, G. u. RAYNAUD G.
Le Mystère de la Passion (de Arnoul
Greban) Paris 1878 (cit: PR)

REVUE des Langues Romanes publ.
par la "Société pour l'Etude des
L.R. 3. Serie, Bd. 7, Paris 1882
"Le Mystère de Saint Eustache"

RICHARD, M.
La Passion de Eustache Mercadé
Paris 1893, (cit: MR)

ROTHSCHILD, James de
Le Mistere du Viel Testament 5. Bd.
Paris 1878 (cit: JR)

ROY, Emile
Le jour de jugement, Paris 1902

Literaturverzeichnis

Spezialliteratur

BAPST, G.
Essai sur l'histoire du théâtre
la mise en scène, le décor, le
costume, l'architecture, l'éclairage,
l'hygiène. (Auszug aus den Berichten
der internat. Jury der Weltausstellung
in Paris 1889, Paris 1893)

BEAUCHAMPS
Recherches sur les théâtres de France
Paris 1735

BOUTIOT
Recherches sur le théâtre à Troyes
au XV^e siècle, in "Memoires de la
Société d'agriculture ... de l'Aube"
Bd. XVIII

BRANDL
Quellen des weltlichen Dramas in
England vor Shakespeare, Straßburg 1898

CHAMBERS, E.K.

The medieval stage, 2. Bd. Oxford 1903

CHOUQUET

Histoire de la musique dramatique
en France, Paris 1873

CLOUZOT

L'ancien théâtre en Poitou, Niort,
Clouzot 1901

COHEN, Gustave

The influence of Mysteries on Medieval
Art, in "Gazette des Beaux-Arts"
New York 1943

COHEN, Gustave

Anthologie de la littérature française
au Moyen-Âge, Paris 1947

COHEN, Gustave

Histoire de la mise en scène dans le
Théâtre religieux français du Moyen-
Âge, 2. Aufl. Paris 1926

COHEN, Gustave

Geschichte der Inszenierung im geistl.
Schauspiel des Mittelalters in Frankreich,
übers. von C. Bauer, Leipzig 1907

COHEN, Gustave

La vie littéraire en France au Moyen-
Âge, Paris 1949

COHEN, Gustave

Le Théâtre en France au Moyen-Âge, Paris 1928

COHEN, Gustave

Le costume dans le théâtre religieux
du moyen-âge, in: "Revue de Belgique"
35. année, 2. Série, Bd. XXXVII,
Brüssel 1903

COLLECTION

de documents pour servir à l'histoire
de l'ancien théâtre français. Paris 1879-80

CREIZENACH

Geschichte des neueren Dramas, 3. Bd.

Halle 1893

CHRIST, Karl

Das altfranzösische Passionsspiel der
Palatina, in: Zeitschr. für roman.

Phil. 26. Juni 1920, Bd. XL

CRY (Le)

et proclamation publique pour jouer le
mistere des Actes des Apostres en la
ville de Paris ... Paris 1830

DELBOUILLE, M.

De l'intérêt des Nativités hutoises de
Chantilly et de Liège. Mel. Cohen.

Paris 1950

DESJARDIN

Histoire de la Cathédrale de
Beauvais, 1865

DOUTREPONT, Georges

La Littérature et la Société.

Brüssel 1942

DRIESSEN

Der Ursprung des Harlekin, Berlin,

Duncker 1904

FRANK, Grace

The genesis and staging of the

"Jeu d'Adam". 1944

GAILLY DE TAURINES

Une représentation du Mystère de la
Passion à Mézières en 1531,

Paris 1903

GASTE, A.

Les drames liturgiques de la cathédrale
de Rouen, Evreux 1893

GAUTIER, Leon

Histoire de la poésie liturgique

au moyen-âge, Bd. 1: Les Tropes, Paris 1866

GREGOR, Joseph
Weltgeschichte des Theaters, Bd. 1,
München 1944

HEINZE, Paul
Die Engel auf der mittelalterlichen
Mysterienbühne Frankreichs. Diss,
Greifswald 1905

HEINZEL, Richard
Beschreibung des geistlichen Schau-
spiels im deutschen Mittelalter.
(Beiträge zur Aesthetik) Hamburg
und Leizüg 1898

HELLOT, J.
A propos du théâtre liturgique à
Bourges au moyen-âge et au XVI^e
siècle. Mel. Cohen, Paris 1950

HERRMANN, Max
Forschungen zur deutschen Theater-
geschichte des Mittelalters und der
Renaissance, Berlin 1914

JULLEVILLE (de) Petit
Les Mystères in "Histoire du théâtre
en France", 2. Bd., Paris 1880

JULLIEN, Ad.
L'histoire du costume au théâtre
en France depuis les origines en
France jusqu'à nos jours, Paris 1880

LANGE, Konrad
Das Problem des Passionsspiels in:
"Zeitschrift für Ästhetik und allgem.
Kunstwissenschaft", Bd. VI, 1911

LASSAY
Histoire du Berry, 1566

LEISCHING, Julius
Mysterienspiel und bildende Kunst,
Salzburg 1927

LEVEBVRE

Les origines du théâtre à Lille
aux XV^e et XVI^e siècles, Lille 1905

MAAS, P.M.

Etudes sur les sources de la Passion
du Palatinus, Diss. Amsterdam 1942

MALE, Emile

Le renouvellement de l'art par les
mystères, in: "Gazette des Beaux-
Arts" 1. Febr., 1. März., 1. April.,
1. Mai 1904

MAETERLINCK, L.

L'Art et les Mystères en Flandre
(Revue de l'Art ancien et moderne)
April 1906

MARICHAL, R.

Les drames liturgiques du "Livre
de la Trésorie" d'Origny-Sainte-
Benoitte, Mel. Cohen, Paris 1950

MORICE, Emile

Histoire de la mise en scène, depuis
les mystères jusqu'au Cid., Paris 1936

MONE

Altdeutsches Schauspiel, 1849

MORTENSEN, Johann

Le théâtre français au Moyen-âge,
Paris 1903

NESTRIEPKE, Siegfried

Das Theater im Wandel der Zeiten,
Berlin 1928

NIEDER, Helmut

Die deutschen und französischen
Osterspiele bis zum XV. Jh., Berlin 1932

NORIS, Edwin

The ancien Cornish drama, 2. Bd. Oxford

PARFAICT, (Frères)

Histoire du théâtre françois, depuis
son origine jusqu'à présent; Amsterdam 1735

PARIS, Louis

Toiles peintes et tapisseries de
la ville de Reims ou la mise en
scène du théâtre des confrères
de la Passion.

PARIS, Paulin

La mise en scène des Mystères,
F. Dupont 1885

PETZOLD, Heinz

Das französische Jesus-Christus-
Drama nach dem Verfall der mittel-
alterlichen Mysterienspiele, 1539-1936; 1940

POLLARD, Alfred, W.

English miracle plays, Moralities
and Interludes, 4. Aufl. Oxford 1904

REIDT, Heinrich

Das geistliche Schauspiel des Mittel-
alters in Deutschland, Frankfurt 1868

ROY, Emile

La Comédie sans titre, publ. d'après
le Ms latin 8163 de la Bibl. Nat. et
les Miracles de Notre-Dame par person-
nages. Paris 1902

ROY, Emile

Etudes sur le théâtre français au
XIV^e siècle, Paris 1902

RUTEBEUF

Le miracle de Théophile, mod. Über-
tragung v. G. Cohen, Paris 1933

ROY, Emile

Le Mystère de la Passion en France
du XIV^e au XVI^e siècle, acc. de textes
inédits. Dijon/Paris 1904

SCHNELL, Hermann

Untersuchung über die Verfasser
der Miracles des Nostre-Dame par
personnages. Diss. Marbg. 1864

SCHUBINGER, A.

La Séquence de Pâques Victimae pa-
schali et son auteur. 1856

SEPET, M.

Les origines catholiques du Théâtre
moderne, Paris 1901

STADLER-HONEGGER, Marquerite

Etude sur les miracles de Notre-
Dame par personnages. Diss. Zürich,
Paris 1926

STECHEER

Histoire de la littérature néelan-
daise en Belgique, Brüssel, o.J.

STUART, Donald Clive

Stage Decoration in the Middle Ages
New York 1910

THIBOUST, Jacques

Relation de l'ordre de la triomphan-
te et magnifique monstre du Mystère
des Actes des Apôtres ... ed. Labouvrie,
Bourges 1836

THIRY, Paul

Le Théâtre français au Moyen-âge,
Brüssel 1944

VALLIERE (Duc de la)

Bibliothèque du théâtre français
dépous son origine

WEBER, Paul

Geistliches Schauspiel und christ-
liche Kunst, Stuttgart 1894

WIECK, Heinrich
Die Teufel auf der mittelalterlichen
Mysterienbühne Frankreichs. Diss.
Marbg. Leipzig 1887

WILMOTTE
Les Passions allemandes du Rhin dans
leur rapport avec l'ancien théâtre
français. Académie, Mémoires couron-
nés, Bd. LV. Febr. 1898

WILMOTTE
Origines du drame liturgique in:
Bulletin de la Classe des lettres
de l'Académie de Belgique 1901, Nr. 7

WRIGHT, Jean Gray
A study of the themes of resurrection
in the medieval French drama.
Pensylv. 1935

Allgemeine Literatur

ALT, Heinrich
Theater und Kirche in ihrem gegen-
seitigen Verhältnis, Berlin 1846

ARCHIVES Historiques
de l'Aube, Paris 1841

BAEUMKER, Clemens
Die christliche Philosophie des
Mittelalters, in "Kultur der Gegen-
wart", Teil I, Abt. V, Leipzig 1913

van den BORREN
L'Histoire de la Musique, Paris 1947

CALMETTE, J.
La formation de la France au
Moyen-Âge, Paris 1942

CHRONIQUE de Metz
Jacomin Husson, ed. Huguenin,
Metz 1870

- CLEMEN, Paul
Gotische Kathedralen in Frankreich
Zürich/Berlin 1937
- COHEN, G. u. REAU, Louis
L'Art du Moyen-Âge et la Civilisation française, Paris 1935
- CURTIUS, E. Robert
Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948
- DEMPF, Alois
Ethik des Mittelalters,
München 1927, Metaphysik des Mittelalters, München 1930
- EICKEN
Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung, Stuttgart
3. Auflage 1917
- GODEFROY, Fréd.
Dictionnaire de l'ancien langue française, 10. Bd. Paris 1904
- GUERANGER, Dom
Année liturgique. La Passion et la Semaine sainte. 8. Aufl. 1882 Paris
- HEER, Friedrich
Quellgrund dieser Zeit, Einsiedeln 1956
- HEDERER, Edgar
Der christliche Dichter, Johannes-Verlag, Einsiedeln 1956
- HELLER, Friedrich
Das Wesen des Katholizismus,
München 1920
- HUIZINGA, Johan
Homo ludens, Basel 1938
- HUIZINGA, Johan
Herbst des Mittelalters,
München 1928

JEANROY, Alfred

Les Origines de la Poésie lyrique
en France au Moyen-Âge suivies de
Textes inédits, 3. Aufl. Paris 1925

JOURNAL d'un bourgeois de Paris

Dok. Nr. III ed. A. Tuetey:
"Publ. de la Société de l'Histoire
de Paris". 1881

KARLINGER, Hans

Die Kunst der Gotik, Propyläen-
Verlag, Berlin 1927

KUJAWA, Gerhard v.

Ursprung und Sinn des Spieles,
Leipzig 1940

LEMPERTZ, Heinrich

Wesen der Gotik, Leipzig 1926

OUTREMAN (D') H.

Histoire de la Ville et comté de
Valenciennes, Douai, 1639

PARIS, Gaston

Manuel d'ancien français. La Litté-
rature française au moyen-âge.
2. Aufl. Paris 1890

RABELAIS

Oeuvres, ed. Moland, Paris Garnier

RAHNER, Hugo

Der spielende Mensch, Einsiedeln 1952

RANKE, Leopold v.

Weltgeschichte, Bd. IV, Leipzig 1895

RODIN, Auguste

Die Kathedralen Frankreichs, 1922

SEDLMAYR, Hans

Die Entstehung der Kathedrale,
Zürich 1950

SPÖRL, Johannes
Grundformen hochmittelalterlicher
Geschichtsanschauungen,
München 1950

STEPUN, Fedor
Theater und Film, München 1953

TIERSOT
Histoire de la chanson populaire,
Paris 1899

L e b e n s l a u f

ich, Marietta Elisabeth P e i t z , wurde am 11. August 1933 als Tochter des Textilkaufmannes Gerhard Peitz und seiner Frau Erna, geborene Oberhummer, in München geboren.

Meine Schulzeit verbrachte ich im Landschulheim Salem/Bodensee, im Landschulheim Marquartstein/Obb. und in der Mädchenoberrealschule St. Anna, München, wo ich im Sommer 1952 mit der Reifeprüfung abschloß. Ab November des gleichen Jahres war ich ordentliche Studierende der Ludwigs-Maximilians-Universität München, sowie des Sprachen- und Dolmetscherinstitutes, wo ich 1954 die allgemeine Abschlußprüfung für Englisch, 1956 für Französisch ablegte. Im Wintersemester 54/55 und im Sommersemester 55 studierte ich an der Sorbonne, Paris, Geschichte und Literatur und kehrte im Herbst 1955 an die Universität München zurück. Nach einem Studium von 8 Semestern exmatrikulierte ich mich im Winter 1956.

Meine Professoren an der Sorbonne waren hauptsächlich: M. Labrousse, M. Perroy, M. Baumont, M. Tapié, M. Dunan für mittlere und neuere Geschichte, - M. Dédéyan, M. Adam, M. Scherer, M. Colleville, M. Jolivet für Literatur und Theaterwissenschaft.

An der Universität München hörte ich vorzüglich bei Prof. Schnabel, Prof. Stadtmüller, Prof. v. Reischwitz, Dr. Gollwitzer (neue Geschichte) bei Prof. Spörl und Prof. Spindler (mittlere und bayrische Geschichte) bei Prof. Hederer, Prof. Kunisch, Prof. Borchardt, Prof. Kutscher (Literatur und Theaterwissenschaft). Über den Rahmen des eigentlichen Studienplanes hinaus konnte ich mir bei Prof. Sedlmayr (Kunstgeschichte) bei Prof. Stepun (russische Literatur und Geistesgeschichte), Prof. Guardini und Prof. Nawiasky (Recht) allgemeine Kenntnisse im Raum eines studium universale erwerben.

München, 18.12.1956

